ИСКУССТВО КИНО

2005

первый
развлекательный
CAT
DM
CRANE
Кино на СТС!

Сара Джессика Паркер

Клэр Дэйнс

Дэрмот Малруни

Люк Уилсон

ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ БЕСПЛАТНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

Почувствуй вкус любви

Привет Семье

В КИНОТЕАТРАХ

С 15 ДЕКАБРЯ

24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑БЕЗ КРИТИКИ НЕТ РАЗУМА КТО НЕ КРИТИКУЕТ, ТОТ НЕ СОМНЕВАЕТСЯ, КТО НЕ СОМНЕВАЕТСЯ, ТОТ НЕ МЫСЛИТ, КТО НЕ МЫСЛИТ, ТОТ НЕ СУЩЕСТВУЕТ *ВИКТОР МАТИЗЕН* **❑«9 РОТА», ДЕМОН ЗАНИМАТЕЛЬНОСТИ** РАССМАТРИВАТЬ ЭТОТ ФИЛЬМ В КАТЕГОРИЯХ ИСКУССТВА КИНО — ЗАНЯТИЕ ОДНООБРАЗНОЕ. НО КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ МАССОВОГО КИНЕМАТИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА ОН КОНДИЦИОНЕН *ТАТЬЯНА МОСКВИНА* **❑«КОЛЯ — ПЕРЕКАТИ-ПОЛЕ»: ВОЗВРАЩЕНИЕ** ЭТА СКРОМНАЯ ИСТОРИЯ ПОДТВЕРДИЛА ПОВТОРЯЕМОСТЬ И НЕПРЕЛОЖНОСТЬ МЕХАНИЗМОВ СУДЬБЫ... *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* **❑ЗАХОДИТЕ ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ, ПОБЕСЕДУЕМ** КОГДА СЕГОДНЯ ГОВОРЯТ О СМЕРТИ КИНОКРИТИКИ, ХОЧЕТСЯ СПРОСИТЬ: А КТО, СОБСТВЕННО, УМЕР? *НИНА ЦЫРКУН* **❑ПОДГЛЯДЫВАЮЩИЙ ТОДД** ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ ПОЗВОЛЯЕТ СОЛОНДЗУ НЕ ТОЛЬКО НАХОДИТЬСЯ ПО ТУ СТОРОНУ МОРАЛИ, НО И ОБЕСПЕЧИВАЕТ ПРЕЗУМПЦИЕЙ НЕВИНОВНОСТИ *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ* **❑ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ-ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ** «РЕАЛЬНОЕ КИНО» ДЕЛАЕТСЯ В НЕГЛАМУРНОЙ СРЕДЕ, ПОТОМУ ЧТО БОРЕТСЯ С ЛЖЕОБРАЗАМИ *ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ* **❑ТНТ: «КАНДИДАТ» — ЭТО ЖАНР ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ДРАМЫ** ЛЮДЯМ ХОЧЕТСЯ ОТ ТЕЛЕВИЗОРА ОТВЕТОВ НА НАСУЩНЫЕ ЖИЗНЕННЫЕ ВОПРОСЫ *РОМАН ПЕТРЕНКО* **❑НЕ СОТВОРИ СЕБЕ КУМИРА** Я НЕ ГЕНИЙ, Я ПРОСТО ГОРАЗДО ЧУВСТВИТЕЛЬНЕЙ ОСТАЛЬНЫХ *ОСКАР ВЕРНЕР*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №11/05

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Современная критика: игра в жмурки

6
Внимая равнодушно
Анкета режиссеров

6—12
РАЙАН ГИЛБИ
«4», режиссер Илья Хржановский
ЛЕСЛИ ФЕЛПЕРИН
«Космос как предчувствие», режиссер Алексей Учитель
ДЖОНАТАН ДОЙЛ
«Космос как предчувствие», режиссер Алексей Учитель
Рецензии зарубежных критиков на российские фильмы

15
АНЖЕЛИКА АРТЮХ — ДМИТРИЙ КОММ
Мечта о супермене
Критический случай в современной России

15
Анкета критиков

27
ЕЛЕНА СТИШОВА
Конец критики

32
Критик критику — критик
«Круглый стол»
Подборка материалов на тему «Кинопресса и кинопроцесс»

РЕПЕРТУАР

43
ТАТЬЯНА МОСКВИНА
Всем стоять!
«9 рота», режиссер Федор Бондарчук

51
НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Возвращение Одиссея
«Коля — перекати-поле», режиссер Николай Досталь

56
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Корки от апельсинов
«Не хлебом единым», режиссер Станислав Говорухин

61
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
С любовью. Няня
«Требуется няня», режиссер Лариса Садилова

64
ТАТЬЯНА ИЕНСЕН
«Чмо мамино»
«Итальянец», режиссер Андрей Кравчук

70
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Сумерки
«Полумгла», режиссер Артем Антонов

73
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Тело Кармен
«Кармен из Кайелитши», режиссер Марк Дорнфорд-Мей

КОММЕНТАРИИ

77
НИНА ЦЫРКУН
Асфиксия критики

80
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Клиническая жизнь

83
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Table-talk

ИМЕНА

87
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Типичный индивид
Фильмы Тодда Солондза

94
ТОДД СОЛОНДЗ:
«Я живу в серой зоне»
Беседу ведет Евгений Гусятинский

РАЗБОРЫ

99
Реальное кино
Манифест

100
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ — ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ
Человек без киноаппарата
Беседа о «реальном кино»

107
ЕЛЕНА СТИШОВА
Карловарский выбор
Карловы Вары—2005

MEDIA

111
Реалити-шоу: развитие жанра
«Кандидат» на канале ТНТ

ПУБЛИКАЦИИ

125
КАТРИН ДЕНЁВ
В тени собственной тени
Дневник актрисы

133
РОБЕРТ ДАКС
Отзвук
Фрагменты книги об Оскаре Вернере

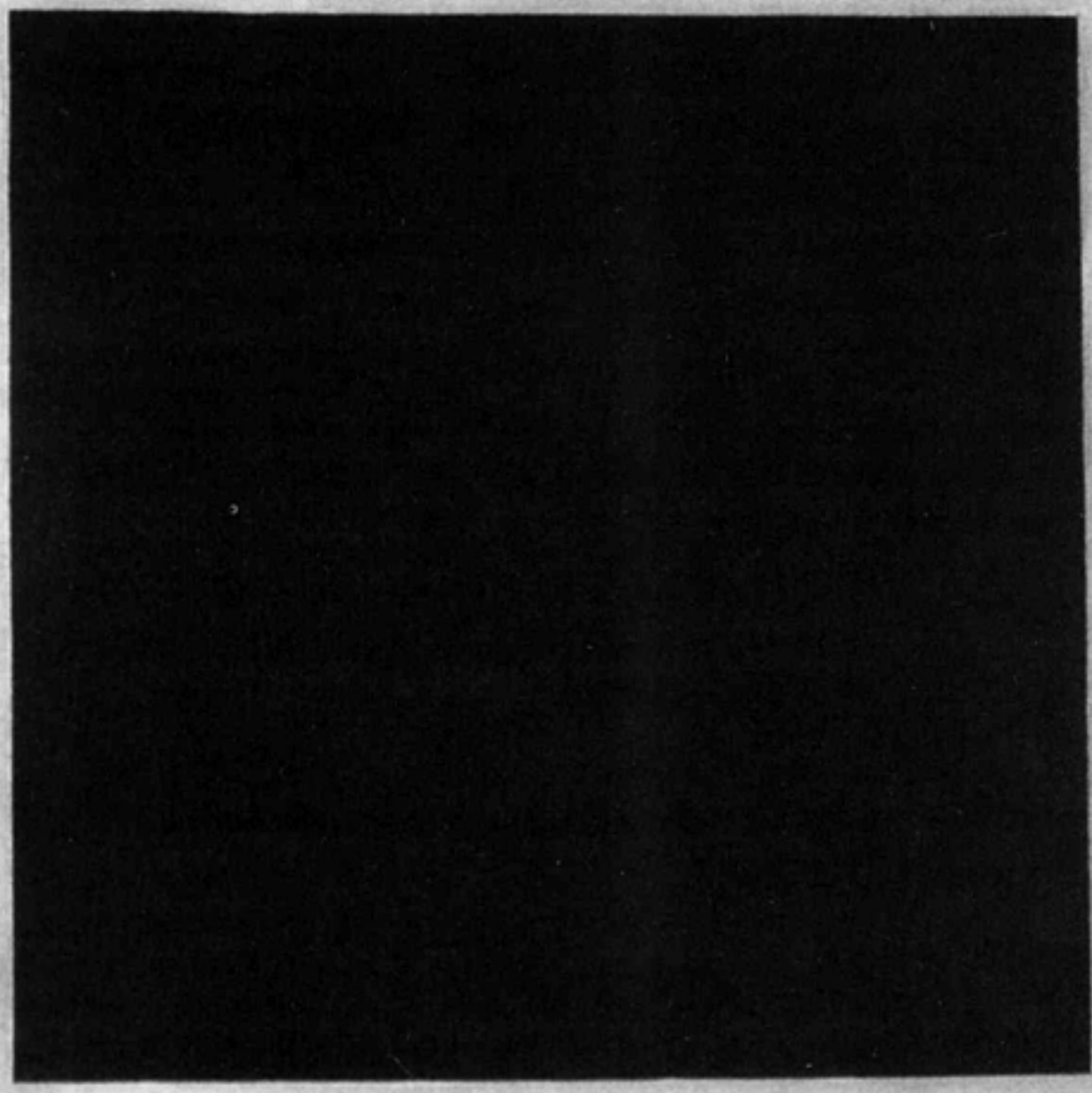
ЧТЕНИЕ

151
ГРЭМ ДЖОЙС
Дом утраченных грез
Роман

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Казимир Малевич. «Черный квадрат». 1929

Современная критика: игра в жмурки

Критика всегда раздражала. Творцы, как правило, были недовольны даже не столько конкретными рецензиями или статьями, сколько, похоже, самим существованием этого вредоносного, на них, творцах, паразитирующего цеха. Были, разумеется, счастливые исключения (изредка наблюдалась любовь, признание, уважение со стороны художников, но лишь при условии полной взаимности), мы же здесь имеем в виду традицию. Сегодня в своей неприязни к критике подключились те, кто достает на кино деньги, кто его продает, продвигает, прокатывает. Непростые отношения исторически складываются у критиков и с читающей публикой. Конечно, зритель находит своего «советчика», того, кому он доверяет или, напротив, чье мнение привычно не разделяет, а потому, наперекор его оценке, упрямо идет в кино. К существующим трудностям профессии сегодня добавились новые обстоятельства, среди которых назовем тотальную агрессию желтизны, попсовости, гламура, а следовательно, и привыкание аудитории к скандалу и примитиву вместо серьезного анализа. К новым условиям существования отнесем и то, что территория, которую прежде занимала критика, теперь буквально захвачена пиаром — в разных его формах и ипостасях. При этом было бы неверным считать, что во всех трудностях момента критика склонна обвинять лишь своих оппонентов. Люди, пишущие о кино, во многом сами провоцируют непонимание, неприязнь, отторжение или равнодушие тех, для кого, собственно, они и работают. Актуальная для нашего журнала тема «критика критики» во всем многообразии проблем — как старых, так и сегодня возникших — определила содержание целого ряда материалов этого номера. Разведенные по нескольким рубрикам, они представляют взгляды режиссеров, продюсеров, прокатчиков, журналистов и, разумеется, критиков. Среди последних — и главный редактор британского журнала Sight and Sound Ник Джеймс.

Разговор о сегодняшней критике нам показалось важным дополнить зарубежными рецензиями на активно обсуждаемые российские фильмы «4» и «Космос как предчувствие». Тем самым мы затрагиваем еще один популярный сюжет наших профессиональных дискуссий — о разнице суждений отечественных и зарубежных коллег о том, что производится в России.

Внимая равнодушно

ВАДИМ АБДРАШИТОВ

Мне не нужны лоции, которыми меня пытаются снабдить критики. Любопытна сама карта кинематографического и вообще культурного пространства. Но что-то я ничего подобного не вижу. Интересный и выразительный современный процесс почти никем и никак не исследуется. Понимаю — дело сложное. А кухонные частности неинтересны.

Любопытны мнения пяти-шести критиков. Большинство других никакого отношения, по-моему, к кинокритике не имеют.

АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ

— Вы можете сказать о своем отношении к критике?

— Критиков я не люблю. Критик должен критиковать. В этом заключается его профессия. У него есть позиция — текст. Текст по поводу чего-то. Ты снимаешь фильм. А критики делают по этому поводу текст. Им важно самовыразиться. И мне это не нравится. Потому что им не важно, хорошее кино или плохое. Им важно самовыразиться. Киношник снимает кино — год, два. А они самовыражаются — за его счет... Поэтому я их не люблю. Только из-за этого.

— Какой могла бы быть идеальная критика, интересная вам?

— Я не читаю ничего, что пишут про меня. Потому что я знаю их давно. Мне это абсолютно неинтересно.

— «Ты сам свой высший суд», — сказал поэт. Какие критерии для вас самого самые существенные?

— Для всех фильмов критерии совершенно разные. Кино — это очень глубинная вещь. Вот я в море купаюсь, мне так приятно, я чувствую, что это хо-

РАЙАН ГИЛБИ

Москва, сегодняшний день. В баре трое незнакомцев травят байки. Олег, торговец мясом, утверждает, что поставляет воду в Кремль. Проститутка Марина рассказывает, что продает прибор, который понижает напряжение в офисах. Володя, настройщик роялей, рассказывает о своих опытах в генной инженерии и заявляет, что существуют трущобы, населенные продуктами экспериментов по клонированию человека. Позже Володю арестовывают и допрашивают в связи с каким-то преступлением.

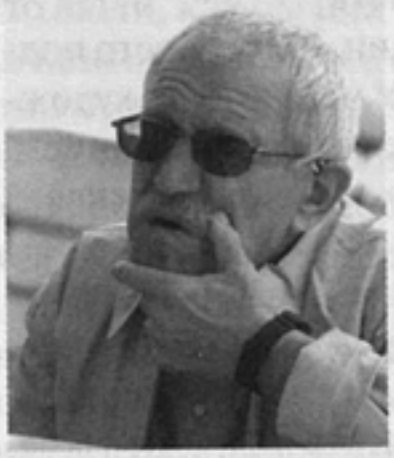
Олег возвращается домой, где за ним будет ухаживать отец. Марина узнает о смерти своей сестры Зои и отправляется в провинцию на похороны. Там она встречается с сестрами-двойняшками и узнает, что Зоя задохнулась, когда делала одну из кукол, которых она изготавливала вместе с местными старушками. Когда женщины выражают озабоченность по поводу того, как же они будут дальше делать кукол без Зои, Марина сжигает оставшиеся заготовки кукол на могиле Зои. Олег разбивает машину, резко свернув, чтобы не наехать на собаку.

рошо. Потому что там есть энергия. А критики не понимают, откуда что берется. Энергия берется из глубины человека. Чтоб понять фильмы, надо понять человека. Это глупо обсуждать... Вы не поймете никогда Максима Пежемского. Вы никогда не поймете Андрея Тарковского. Вы сидите и пишите свои тексты по поводу того, что они делают. А у режиссера сегодня такое настроение, а завтра — другое.

— То есть творчество иррационально? И понять автора критику не дано?

— Абсолютно.

АЛЕКСАНДР МИТТА



Я работаю в мейнстриме. А критики редко пишут про мейнстрим. Хотя я помню очень тонкое и глубокое суждение Плахова в «Коммерсанте» по поводу моего фильма «Таежный роман. Граница». В принципе, я всегда читаю с удовольствием и интересом людей, которые имеют гораздо более широкий кругозор, чем я. Тот же Плахов ездит на множество фестивалей и очень основательно разбирает фильмы, вписывая их в то или иное направление, находя им место в контексте современного кино. Это важно, потому что мы, российские режиссеры, находимся все же на периферии. Кто из нас в центре внимания? В общем, никто. Может, Балабанов... Мы все больше в собственном соку варимся.

А на международные фестивали очень строгий отбор. В мире появились не просто новые фильмы — новые кинематографические миры. Кинематограф Восточной Азии. Возрождается немецкое кино. Прекрасные образцы минимализма — фильмы братьев Дарденн. Огромную государственную поддержку имеют шведы, норвежцы, датчане. Они к тому же используют ее очень разумно. Они эту поддержку используют, чтобы создать не отдельный фильм, а поднять уровень всего национального кинематографа. России это пока не светит.

Я бы очень хотел, чтобы было какое-то движение, которое бы объединило людей или показало, что может российский кинематограф вложить в мировую копилку. Это могло бы оказать очень серьезное влияние на художников. Но, по существу, ничего похожего нет. Редкие фильмы, которые находят место в международных фестивальных программах, не делают погоды. Свою судьбу люди устраивают, и слава богу.

С учетом акцента на визуальную сторону, шоковой тактики и желания подчеркнуть все испытанные влияния, становится очевидно, что «4» — это рекламный ролик, целью которого является начать карьеру в кино режиссера-дебютанта Ильи Хржановского. Но даже как визитная карточка фильм оставляет желать лучшего. Захватывающие образы, которые производят впечатление по отдельности, но редко оказываются включенными в общий контекст, говорят о том, что режиссер, вероятно, планирует карьеру в рекламном бизнесе. С другой стороны, рискованное использование длинных планов свидетельствует о том, что режиссер стремится получить признание как серьезный художник. С этой целью он снимает стандартный план, который некогда символизировал аскетизм в кино артхауса, но с тех пор превратился в пародию: тщательно выдержанный долгий план одинокой фигуры человека, бредущего по унылому пейзажу от одной кромки экрана к другой. Он включает такой кадр дважды. Этим он как минимум заработал фильму высшую оценку за искренность.

В хаосе «4» найдется несколько милых планов, которые ждут своего часа. Прекрасно используются картины сельской России, когда камера следует за женщиной по густому лесу в нарочито затянутом эпи-

В этой ситуации у критики очень важная роль. Вспомните «Возвращение». Если бы не Венецианский фестиваль, если бы не мировая критика, которая грамотно рассказала об этом фильме, он бы просто затерялся. Хотя большинство наших критиков не смогли правильно воспринять его. А ведь там было все неординарно: интересный режиссер, оригинальный сценарий, продуманное визуальное решение. Над фильмом работала серьезная, талантливая команда. Кто это заметил? Фестивальная критика.

Серьезные амбиции есть у молодых. Как правило, они шокируют экстремальными приемами. Примеры у всех на слуху: недавно спорили о фильме «Старухи» Геннадия Сидорова, в этом году — о фильме Ильи Хржановского «4». Я, честно говоря, даже и не вижу другого пути для молодых, как заявить о себе ярко, жестко, экстремально. Иначе просто не заметят.

Я отнюдь не хочу сказать, что у молодых только амбиции. Хочу просто подчеркнуть, что те, кто приходит в кино, ищут новые пути. У меня сын — художник. Очень серьезный. С четырнадцатилетним академическим образованием. Стал делать концептуальные проекты. Когда я по этому поводу высказал сожаление, он сказал: «Слушай, отец. Ты можешь себе представить, чтобы папа Пикассо высказывался о его картинах радикально, хотя он тоже был художником?» Новое поколение должно обязательно идти вперед. И в этом движении неизбежно активное размежевание, неизбежно неприятие нового людьми пожилыми. Как же без этого? Но кто-то должен объяснить новое, дерзкое, авангардное в искусстве. Только критик может это сделать, он призван поддержать поиск, дать трактовку новой тенденции, направлению.

Мне, скажем, какой толк от критики? Меня уж объясняй не объясняй — какой есть, такой есть. Похвалят — слава богу. Не заметят — большой беды нет. А молодым нужно, чтобы их заметили, чтобы их кино вписали в контекст. Желательно в контекст европейской культуры. В развитии молодых кинокритика играет очень большую роль.

МАКСИМ ПЕЖЕМСКИЙ

Если говорить о критике как таковой, то я ей желаю удачи. Хотя сегодня критика абсолютно отстала от кинопроцесса. Она занята вещами стратегического плана, которые от нее вообще не требуются. Сейчас интересно, чтобы критика участвовала в реальном кинопроцессе. А она пока от него отстраняется.

зоде; по опыту Тарковского режиссер знает, что земля сама по себе может быть загадочным исполнителем. Другой удачный эпизод, в котором торговец мясом, настройщик и проститутка встречаются в баре и врут друг другу о своей работе, одновременно и помогает, и вредит фильму. По мере того как общие планы сменяются средними, а затем сверхкрупными в ходе непростого разговора, напряжение нагнетается столь незаметно, что у зрителя возникает кредит доверия к фильму, необходимый во время последующих тяжелых для восприятия или утомительных сцен. Но верно и то, что ведущиеся во время этой встречи диалоги вызывают образы намного более тревожные, чем те, что в конечном счете показывает камера, а значит, и затмевают собой все последующее. Режиссер Хржановский и автор сценария писатель Владимир Сорокин разыграли этот козырь слишком рано. После этого в их арсенале не осталось ничего, кроме шуток.

У Дэвида Линча Хржановский научился тому, что звук способен вызывать не меньшее напряжение, чем изображение, но, в отличие от картины Линча, в «4» причудливые детали выполняют роль брошек, призванных привлечь внимание, а не прорастают органично из ткани фильма. Почему-то казалось естественным, что будущие родственники пода-

В проклятых буржуазных странах после статьи критика в центральном издании люди идут на фильм. Или не идут на фильм. А у нас что бы критики ни написали, причины, по которым люди идут в кинотеатр, с их статьями никак не связаны.

И не надо ссылаться на убогость публики. А вы думаете нам, людям, которые кино снимают, приятно, что публика под влиянием телесериалов тупеет на глазах? Мы с грустью на это смотрим. Но смотреть на это и ничего не делать — это одно. А что-то предпринимать — это другое. Я предлагаю критике участвовать в кинопроцессе со своей стороны.

На «Кинотавре» меня пригласили на так называемый «суд критиков». Я шел, признаюсь, не без предубеждения. И был приятно удивлен: я увидел, что люди, как бы они ни критиковали картину, идут навстречу авторам. Когда критикам есть что сказать, они умеют найти для этого форму. Если в критике будут появляться живые люди, они найдут что-то живое в кино.

А пока в большинстве случаев критика вызывает ощущение морга. Прозекторской. Словно пищущие живут среди трупов. Увы, и киношных трупов. Критики в возрасте, с одной стороны, имеют очень серьезный опыт, с другой — потеряли чувство времени, которое резко переломилось лет пятнадцать назад, потеряли контакт с реальностью. Они живут своей жизнью или воспаряют к вечности. А фильмы, которые выходят, тенденции, которые образуются прямо у них на глазах, они уже не «секут». Либо считают их низкими. Критики сегодня слишком брезгливы — вот главный минус нашей критики.

Дело не в том, что критерии, которые используют авторы статей, неприменимы к новому материалу. Критики должны найти новые формы подачи, новые слова. Нужно умение разговаривать с молодыми зрителями. Сегодня очень большой возрастной разлом между теми, кто смотрит кино, и теми, кто пишет для тех, кто смотрит. И это плохо. Как правило, о новых фильмах пишут люди, которые в кино разбираются, но совершенно не понимают время. Интересно, что примерно то же самое происходит в драматургии. Сценаристы, которые умеют писать, не понимают мотивов, двигающих современными людьми. Я советую всем сблизить позиции. Только тогда можно ожидать какой-то пользы от критики.

Мне очень нравятся люди, которые в самых простых картинах — например, в «Жмурках» — могут увидеть будущее. А оно там есть. Эта картина оживляет наш кинематографический пейзаж. Она движется в сторону трэша. Трэш придет, хотите вы этого или нет. Во все форматы. Не только в криминальные. Будет исторический трэш, военный...

ют герою «Головы-ластика» блюдо из цыплят, «сделанных руками человека»: Линч создал настолько убедительную атмосферу, что самые жуткие эксцессы приобретали странное правдоподобие. Эти самые цыплята стояли перед глазами Сорокина, когда он воображал, как один из персонажей «4» наткнется на морозильник, забитый «круглыми поросятами». Но образу не хватает напряжения. Он не так уникален, как причудливый образ у Линча, не вписывается он и в пейзаж серых московских улиц под дождем, где самое необычное, что мы видели, — это драка манекенов из универмага.

То же самое и с другим эпизодом. Когда проститутка Марина отправляется в далекое село на похороны сестры, она обнаруживает, что там работает целая артель по изготовлению кукол из хлебной мякины. Эти две сцены лишены смысла и свидетельствуют о полном отсутствии сюрреалистических обертонов, помимо этого им вредит подражание Яну Шванкмайеру, с работами которого они соперничать не могут. А шумное бдение, во время которого старушки (все — непрофессиональные актрисы) напиваются и обнажают грудь, вызывает теплые грустные воспоминания о сравнительно нежных фильмах Хармони Корина, которые, возможно, стали началом нового направления.

Я посмотрел недавно «Звезду эпохи», очень необычный сериал Юрия Кары. Про любовь Константина Симонова и Валентины Серовой. Он подает всю историю отношений в ироничной интонации, как трэш. Хотя режиссер скорее всего даже не знает слова «трэш». Он снимал так по наитию. Потому что подача исторического материала в традиционных формах настолько себя исчерпала, что новые формы рождаются интуитивно, неосознанно. Другой пример следования по пути к трэшу — сериал про Брежнева. Живая работа. Она показывает с совершенно неожиданной стороны и Брежнева, и всю партийную элиту, и время, в которое они были у власти.

Главный парадокс — парадокс, который рождается сегодняшней, сиюминутной ситуацией. Надо дружить с новой, только-только появившейся в жизни интонацией, надо чувствовать ее. Почему люди, занимающиеся искусством, уходят от этого? Ведь страшно интересно наблюдать, как страна оживает на глазах. Оживает прокат. И если вы смотрите кино, опираясь только на классические ориентиры или на опыт режиссеров-шестидесятников, то я вам сочувствую. Я с горечью это говорю — у меня много друзей среди критиков. Но нельзя стареть душой. Можно быть в возрасте, но оставаться молодым, таким боевым, что ой-ёй-ёй. А можно быть молодым и отсталым, рудиментарным... Я просто советую критике быть адекватной времени, в котором она живет. Пока же время ее очень сильно обгоняет.

Я думаю, что при всех обстоятельствах даже в наши дни можно сохранить себя. Про это наш фильм «Мама не горюй—2». Про то, что время поменялось, а люди остались прежними. Остались сами собой. Самое интересное — столкновение человека со временем. Человек интереснее и живее, чем время, которое приходит. Про это мы хотели сделать кино. Многие скажут — романтично, наивно... Пускай. Того же хочу и критикам пожелать — сохранить себя, вписавшись в новую эпоху.

ЛАРИСА САДИЛОВА

Я приехала несколько лет назад на «Кинотавр» с первой картиной «С днем рождения!». И только благодаря критике меня все узнали. Поэтому у меня очень теплые отношения практически со всеми критиками.

Мне интересно мнение критиков. Они больше меня смотрят. Они могут сказать, какое место картина занимает в кинематографическом процессе, в российской жизни вообще.

Фильм оказался бы менее беспорядочным, если бы Хржановский решил для себя, нужно или не нужно ему участие зрителя. Он хочет и того, чтобы нас озадачивали его отступления и нелогичности, и того, чтобы нас убеждали откровения касательно космического единства, на что намекают тематические связи фильма (поглощение водки, клонирование, мясо, собаки). Он хочет и живого круглого поросенка иметь, и в то же время съесть его.

Sight and Sound, 2005, November

Перевод с английского М.Теракопян

ЛЕСЛИ ФЕЛПЕРИН

Призер Московского фестиваля, качественная картина «Космос как предчувствие» повествует о хрущевской эпохе, когда Советский Союз можно было покинуть только двумя путями — либо переплыв Баренцево море, либо став космонавтом. Аккуратная детализация среды и хорошие актерские работы поддерживают на поверхности вялый любов-

Другое дело, что мне не хочется подстраиваться и снимать картину, думая о том, что скажут критики. Вот этого я делать не буду никогда. Я хорошо знаю, что надо сделать, чтобы картина им понравилась. Чтобы придраться не к чему было. Но не хочу. Все равно само произведение, его драматургия, зритель важнее, чем мнение критиков. Всем не угодишь.

В Союзе кинематографистов был однажды «круглый стол», где режиссеры и критики выясняли друг с другом отношения. И режиссеры говорили критикам: «Вы такие-сякие, вы должны помогать. А вы делаете все наоборот. Из-за вас фильмы плохо идут. Вы не понимаете, сколько труда режиссер вкладывает в свою работу».

Я тогда ответила своим коллегам: «Если вы хотите, чтобы критика помогала вам в продвижении фильма, то говорите о пиаре, о рекламе. У критиков своя работа. Они имеют право на самовыражение. Если вы хотите, чтобы они хвалили вашу картину, то платите за это деньги, и тогда будут выходить статьи. Скажем, во Франции, если продюсер хочет, чтобы о картине писали, он сообщает в информационные агентства, что она будет идти тогда-то в таком-то кинотеатре, и платит за распространение информации деньги. И редактор отправляет корреспондента... Между прочим, это не означает, что журналист напишет хвалебную статью. Нет. Статья будет отражать мнение журналиста».

Я читаю и журнал «Искусство кино», и лекции Кесьлёвского. Мне это необходимо, как необходимы разговоры с умными людьми. Их всегда мало. Найти такого человека в критике — большая удача. Счастье.

АЛЕКСЕЙ УЧИТЕЛЬ

Главный вопрос — что подразумевать под словом «критика». Очень много, как мне кажется, непрофессионализма. Скажем, в газетных публикациях, как правило, сталкиваешься с довольно поверхностными представлениями автора заметки, который в лучшем случае пересказывает содержание картины, а в основном думает о том, как бы «поярче» описать, чем исполнители главных ролей занимаются в жизни, с кем дружит режиссер и прочее.

Для меня критика нужна и важна в том случае, если предлагает серьезный кинематографический разбор. Пусть даже негативный. Важно, что критик знает предмет, понима-

---

ный четырехугольник, которому не хватает молодежной энергии предыдущего фильма Учителя «Прогулка».

Этот квартет из обыкновенных рабочих — прагматиков в сексуальной жизни, нежели свингеров — не имеет ничего общего с богемным промискуитетом 30-х из «Дневника его жены» или даже с флиртующим трио из «Прогулки». Кажется, секс в жизни героев существует лишь для того, чтобы убить время: воображение нации занято другими вещами — зарождающейся гонкой вооружений и мечтами о светлом будущем.

Несмотря на краткое описание страданий одного из персонажей в ГУЛАГе, картина не тычет пальцем в коммунизм. И действительно, абсолютная гордость за прошлое, за его достижения выражена в беспричинной коде, посвященной первому космонавту Юрию Гагарину, который высоко чтим и сегодня, а в фильме предстает на обработанных кадрах хроники и одновременно — в исполнении актера Дмитрия Муляра.

Упаковка фильма отполирована, но без самодовольного блеска. В то время как различные натурные съемки — от северного Кронштадта до южной Ялты — ловко собираются в образ безымянного городка.

Variety Monday, 2005, October 31

ет, что такое кинематографический язык вообще и современный киноязык в частности... Такие критики есть, хотя их и не очень много. Но именно их мнение интересно читать — не только по поводу своих картин, но и по поводу фильмов коллег. Хотелось бы, чтобы такой критики было больше. Думаю, что для кинематографического процесса в России это было бы полезно.

Мне кажется, что, к сожалению, у многих наших критиков нет понимания того, что реально происходит в международном кинопроцессе. Если существуют тенденции, их надо учитывать. Мы же все больше варимся в собственном соку, в лучшем случае фильмы сравниваются с достижениями кино в 60—70-е годы. В общем, я за умную, тонкую, точную критику, которая будет помогать режиссеру. За точный и современный разбор картин. Чтобы, прочитав о достоинствах и недостатках своих фильмов, я смог учесть критику в будущем.

Вообще-то наша страна уникальна тем, что у нас любая критика (как показывает практика, даже негативная) помогает прокату картины. Чем больше ругают, тем больше возникает интерес у зрителей. Это я знаю не только по своим фильмам. На Западе по-другому. Если в «Нью-Йорк Таймс» напишут, не дай бог, что ваш фильм плохой, то количество зрителей, которые купят на него билеты, резко упадет. У нас ничего подобного пока не происходит. Не знаю, что будет дальше.

Что касается моих личных отношений с критикой, то они иногда непросто складываются. Впрочем, думаю, как и у многих других режиссеров. Мнения о моих фильмах, как правило, разделяются. Наверное, это неплохо. Если все будут только хвалить или только ругать картину, то это знак того, что с твоим кино что-то не в порядке. Единственная неприятная ситуация была, когда программный директор ММКФ высказался в печати, что картина «Прогулка», как ему кажется, не для международного конкурса, а для внутреннего употребления. Это было перед началом Московского фестиваля, в конкурсе которого фильм должен был участвовать. Я тогда открыто возмутился и считаю до сих пор, что после таких заявлений люди должны, как это принято в других странах, уйти в отставку. Не потому, что о моей картине речь. Человек, который принадлежит к руководству фестивалем и, очевидно, имеет отношение к формированию программы, высказываться о фильмах, отобранных для конкурсного показа, не может. Это неэтично.

Кстати, прогноз господина Разлогова не оправдался: «Прогулка» была

ДЖОНАТАН ДОЙЛ

В эпоху поздних 50-х у советских людей было не много поводов для радости. Тем не менее у них были космические планы. Во времена всеобщего отчаяния советские космонавты олицетворяли надежду и такую свободу, о которой простые советские граждане не могли и помыслить. Российский режиссер Алексей Учитель проливает свет на эру вновь обретенного оптимизма в своей четвертой картине «Космос как предчувствие», работе амбициозной и многогранной.

В фильме есть множество поэтических моментов и образов. Одновременно простой и сложный визуальный стиль Учителя передает ощущение жизни, застигнутой на краю больших перемен. Помимо всего прочего «Космос как предчувствие» — это фильм об исторических изменениях, историческом развитии и человеческом желании сбросить с себя груз прошлого.

Режиссерская рука проявилась и в неклассическом саундтреке. Общепринятый (выдержанный в едином теме и стиле) музыкальный ряд заменен на комбинацию из звуков эмбиента, индастриала и аутентичной музыки. На протяжении всего фильма саундтрек тоже передает ощуще-

приглашена почти на тридцать МКФ и, в частности, получила награды на двух американских фестивалях и вышла в США в ограниченный прокат. Впрочем, фильм был куплен в прокат не только в США. Все это свидетельствует о том, что фильм интернационален. Но это дело прошлое.

ИЛЬЯ ХРЖАНОВСКИЙ

Если критик — личность, человек образованный, с аналитическим складом мышления, то это замечательно. Тогда и его аналитический подход к картине очень интересен. Тогда критик развивает читателя. А если критик — комментатор, жонглирующий словами и реализующий собственные комплексы, тогда он никому помочь не может. Когда я читаю некоторые статьи о фильме «4» (правда, в основном в российской прессе), где комментируют не фильм, а все вокруг, то не понимаю, почему эти статьи называются кинокритикой. Можно ругать фильм или хвалить, но, на мой взгляд, критики должны говорить именно о фильме, о его художественной полноценности: монтаже, съемках, игре актеров, драматургической конструкции. Тогда это интересно.

Подборку подготовила
Жанна Васильева

ние двойственности, неопределенности, зыбкой таинственности происходящего. В особенности это касается нескольких безмолвных эпизодов, таких как, скажем, запоминающаяся сцена праздника.

Хотя «Космос как предчувствие» и рассказывает о трудностях, всегда связанных с реализацией огромной человеческой силы и воли, в картине есть оптимистическая и обнадеживающая нота. Но самую большую надежду вселяет будущее режиссера Алексея Учителя, одного из самых многообещающих и уверенных российских художников.

Toronto International film festival,
The Festival Daily, 2005, September 15

Перевод с английского Е.Гусятинского

СКАЖИ МНЕ, КТО ТВОЙ ВРАГ

Мечта о супермене

КРИТИЧЕСКИЙ СЛУЧАЙ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Дмитрий Комм. Из всех проблем, стоящих перед отечественной кинокритикой, самой серьезной мне представляется неуклонное падение ее авторитета. Не среди режиссеров и продюсеров, а среди тех, для кого критика, по идее, и существует. Я говорю о любителях кино.

Прежнее поколение киноманов и киноклубников испытывало к критику смешанные чувства зависти и почтения, ведь он был (по их представлениям) допущен в святая святых — ходил на спецпоказы, ездил на зарубежные фестивали, мог лицезреть классиков и даже общаться с ними. В общем, был каким-то боком причастен к волшебному таинству создания фильмов. Разумеется, такое восприятие было ненормальным и объяснялось тем дефицитом информации о зарубежном кино, который существовал в СССР. Для киноманов старшего поколения, черпавших скудные сведения из польских и болгарских журналов, критик был примерно тем же, чем для остальных граждан завмаг, способный вытащить из-под прилавка заботливо припрятанный импортный товар. (Скажу в скобках, что критику такое отношение должно было безмерно льстить.)

Потом, в начале 90-х, когда к нам хлынул поток иностранного кино, критик оказался еще более востребованным, ведь люди хотели в этом потоке ориентироваться. Насколько критика справилась с этой задачей, сейчас уже не имеет значения, поскольку за прошедшие пятнадцать лет в нашей стране сформировался совершенно новый тип киномана. Современные любители кино — это молодые, самостоятельные люди, выросшие в условиях отсутствия дефицита как кино, так и информации о нем, владеющие иностранными языками, ездящие за границу, активно пользующиеся возможностями Интернета. Это требовательная, отнюдь не поверхностная публика, уже определившаяся со своими вкусами и пристрастиями и не терпящая глупости в критических текстах. Сегодня интересоваться кино, причем не голливудскими новинками, а труднодоставаемыми раритетами и классикой, становится прес-

ИОСИФ БАКШТЕЙН

Мне представляется, что для определения места художественной критики как интеллектуального занятия в современном российском обществе следует попытаться понять, как ни банально звучит этот вопрос, как называется общественный строй, который сложился в нашей стране, кто, собственно, герои нашего времени по сравнению с героями предшествующей советской эпохи. Не испытывая никакой ностальгии по советскому прошлому, должен тем не менее сказать, что героями советского времени были интеллектуалы — писатели, композиторы, академики, они же являлись наиболее состоятельными людьми того времени. Даже альтернативные интеллектуалы — диссиденты — принадлежали к советской элите, «даже КГБ нас уважало», как они теперь говорят. В идеологическую эпоху лидерами любого общества являются те, кто способен производить идеи. Так сегодня в исламском мире лидерами являются религиозные интеллектуалы.

Теперь спросим себя: кто является «героями нашего времени»? Ответ напрашивается сам собой. Это олигархи, шире — весь класс «богатых Буратино». Как говорится, money speaks. Полная и окончательная победа капитализма в глобальном масштабе. Россия в этом смысле вполне вписывается в общемировой тренд, но, как всегда, со своей спецификой — все, как у всех, но с особым цинизмом.

Попытаемся рассмотреть эту местную специфику в контексте современного изобразительного искусства. Отметим одну важную, хотя, казалось бы, совершенно техническую особенность изобразительного искусства. Оно — единственный вид искусства, который не

тижно; я знаю в Питере рекламное агентство, устроившее для своих сотрудников нечто вроде киноклуба, и вовсе не случайно компания, выпускающая классику и старые картины на DVD, именуется Film Prestige.

И вот для этой молодежи авторитет кинокритики, увы, крайне низок. Они скорее будут объединяться в Интернет-клубы, обмениваться информацией и фильмами, писать самостоятельные рецензии и обсуждать их на форумах, нежели возьмут в руки «Искусство кино» или «Киноведческие записки». Многие молодые киноманы убеждены, что критики знают предмет хуже, чем они сами. Надо признать, это убеждение часто небезосновательно. Я помню шквал издевок, обрушенный любителями азиатского кино — пожалуй, самой многочисленной и организованной киноманской группы в России, — на «Режиссерскую энциклопедию Азии, Африки, Австралии и Латинской Америки». В этом издании, претендующем на охват четырех континентов, было представлено всего 130 персоналий! Причем в Гонконге, третьей по величине кинематографии мира, согласно энциклопедии, трудятся аж целых четыре режиссера. И еще трое — на Тайване. Многие любители кино не верили своим глазам, видя на обложке данного опуса лейбл НИИ киноискусства, и приходили к выводу, что «эти киноведы и критики вообще ни черта не знают».

А пока мы сами себя дискредитируем в глазах думающей молодежи, критику активно вытесняют из медийного поля под предлогом, что, дескать, «народу ваши измышления неинтересны». Народу, оказывается, нужно знать только бюджеты фильмов, романы звезд и то, как поссорились на съемках Сильвестр Иванович с Арнольдом Никифоровичем. Может быть, большинству зрителей кинокритика действительно не нужна (хотя это никем не доказано), но даже если так, то сейчас мы теряем и заинтересованное меньшинство — вот что печально.

Анжелика Артюх. То, о чем ты говоришь, характерно не только для России. Если верить генсекретарю ФИПРЕССИ Клаусу Эдеру, на Западе критика также начинает утрачивать былые позиции в прессе (что отражается на ее месте в ведущей периодике — оно все больше становится периферийным). Но у нас, конечно, процесс интеллектуальной девальвации обрел просто чудовищные масштабы. В первую очередь это связано с тем, что в России никогда не было того, что называется «рынком идей». В советские времена, ознаменованные наличием всего двух популярных журналов («Искусство кино» и «Советский экран»), рынка идей не могло быть по определению. Сейчас, когда, казалось бы, есть почва для формирования оного, наши интеллектуалы слишком буквально его понимают. Им кажется, что чем быстрее и дороже они продадут свою

тиражируется, не воспроизводится по определению. Музыка воспроизводится концертами, дисками, пластинками, всеми видами звукозаписи. Кино воспроизводится киносеансами. Литература – тиражами книг. Только изобразительное искусство не тиражируется, и это фундаментальный факт, важный для понимания природы этого вида искусства. Одновременно обратим внимание на то, что проблема противостояния коммерческого и некоммерческого также актуальна только для изобразительного искусства. Только в изобразительном искусстве есть строгое деление институтов и событий на профитные и нон-профитные организации. Такое деление вызвано спецификой рынка уникальных произведений, а также потенциальными конфликтами интересов между фигурантами арт-мира.

Какие же потенциальные конфликты интересов связаны с механизмом функционирования художественной критики? Отметим важнейший из них.

Из-за уникальности художественного произведения и особенностей художественной выставки как типа события, на котором количество присутствующих принципиально меньше, чем количество людей, имеющих возможность посмотреть тот или иной фильм или прочитать ту или иную книгу, роль рецензий на художественное событие несоизмеримо важнее, чем, например, на произведение киноискусства. Положительная рецензия на выставку, определяя ценность выставленной работы, по сути прямо влияет на ее цену, со всеми вытекающими из этого последствиями. Как один из результатов этих и многих других обстоятельств, отношения в мире «изо» отличаются особой закрытостью, высокомерным отношением к непосвященным, претензиями на элитарность, заведомую непонятность смысла художественного произведения для широкой публики и т.д. и т.п.

писанину, тем более их идеи конвертируемы. На самом деле это не так. Поскольку, в принципе, узок спрос: попсовый глянцевый стиль «сделайте мне красиво», телеанонсы да интервью — вот, пожалуй, и все, что сегодня по-настоящему требуется в России от киноведов. Остальное — для души. За редким, правда, исключением — это если ты живешь в Москве и штатно работаешь в отделе культуры солидного аналитического еженедельника или ежедневной газеты. В регионах же, включая Петербург, такого роскошества, как должность штатного кинокритика, в ежедневном издании уже не имеется. Будь добр, пиши обо всем, а точнее, «пиарь» все, включая программы телевидения.

И дело не в том, что старшее поколение критиков уходит, а младшее не хочет становиться их наследниками. Наследовать по большому счету нечего — дальше структурализма и семиотики наше старшее поколение киноведов не продвинулось. Что доказывает киноведческая программа ВГИКа, где из зарубежных авторов в списке рекомендуемой литературы нашлось место только Ролану Барту. Неоформализм, феминизм, queer studies, case-studies, постструктурализм, постмодернизм — все эти вещи вызывают у многих патриархов ужас пополам с ненавистью. Даже крупнейший французский семиотик Кристиан Метц, чьи труды просто обязаны знать все уважающие себя киноведы, и тот во вгиковскую методичку не попал. Как в сложившейся ситуации развиваться молодым дарованиям, непонятно. Моя бывшая аспирантка пыталась предложить диссертацию на основе творчества Дерека Джармена на секторе кино Российского института истории искусств — так гомосексуальность режиссера вызвала столь сильную панику в рядах ученых мужей и дам, что тема была немедленно закрыта. Не помогли ни апелляция к здравому смыслу, ни ссылки на западные исследования, включая оксфордский учебник по киноведению.

Плачевное состояние российской критики — лишь зеркало всеобщего разброда и шатания в гуманитарной сфере. Кинокритика всегда питается идеями академического письма. Но когда академическое письмо исчерпывается по преимуществу историческими текстами журнала «Киноведческие записки», то чего мы хотим от критиков? Конечно, наиболее продвинутые представители кинопрессы давно махнули рукой на местный контекст и питают свое вдохновение западными исследованиями. Но таких энтузиастов очень мало. К тому же они часто невостребованы. На аналитику нет серьезных заказов. Разве что о русском кино, на котором, к примеру, пытается выстроить свою культурную стратегию журнал «Сеанс». Но о нашем кино писать пока что скучно, поскольку оно само, за редким исключением, существует вне мирового контекста.

Еще одна особенность «изо», которую стоит отметить, — принципиальная интернациональность визуального языка во все эпохи и особенно в эпоху модернизма. Одно из следствий — потенциально интернациональный характер любого — любого — художественного события или, другими словами, неизбежный провинциальный привкус в любом мононациональном проекте — обстоятельство опять-таки невозможное в других видах искусства.

Перечисленные обстоятельства, как и многие другие, и определяют особенности положения художественной критики в эпоху победившего капитализма. О российской специфике следует лишь добавить, что положение российских коллег усугубляется традиционным консерватизмом отечественной художественной среды, ее изолированностью — хотя и сокращающейся — от остального мира искусства, нечеткими, опять-таки по сравнению с другими, видами искусства, критериями профессионализма и качества, а также, не в последнюю очередь, чудовищной отсталостью современного отечественного художественного образования и, наконец, беспрецедентным уровнем коррумпированности российского экспертного сообщества, действующего в художественной среде.

ЮРИЙ ГЛАДИЛЬЩИКОВ

Кинокритика востребована сегодня гораздо сильнее, нежели, например, в 80-е, вторая половина которых благодаря буму толстых журналов (в том числе и «Искусства кино») и упоенному вниманию публики к высказываниям интеллектуалов кажется сегодня многим, кто влиял тогда на умы, раем обетованным.

Д.Комм. Согласен, наследовать и правда почти нечего — а ведь так хочется. При ближайшем рассмотрении оказалось, что «великое советское киноведение» — такой же миф, как и «великое советское кино». Книги многих людей, считавшихся лет тридцать назад видными киноведами, на поверку представляют собой бесконечный пересказ содержания фильмов с редкими авторскими комментариями в стиле «Стивен Спилберг, развлекая, отвлекает американских трудящихся от борьбы за свои права».

Однако кризис в академической среде сам по себе не может вызвать падение авторитета кинокритики. Связь между ними примерно такая же, как между ученым-микробиологом, который в лаборатории вакцину против СПИДа разрабатывает, и участковым терапевтом, который прием пациентов ведет. Конечно, второй пользуется разработками первого, однако даже если все микробиологи впадут в маразм, это не сможет служить оправданием для терапевта, который не в состоянии пациента от гриппа вылечить.

Но являются ли любители кино нашими «пациентами»? Общаясь с коллегами, я, к своему изумлению, обнаружил, что многие из них так не считают. В качестве адресата своих текстов они часто рассматривают не тех, кто кино смотрит, а тех, кто его делает, — режиссеров, продюсеров, сценаристов, актеров. Такая замкнутая получается система: они снимают — мы пишем — они читают. Есть даже критики, которые принципиально отказываются писать о зарубежном кино, поскольку «на этом имя не сделаешь». В том смысле, что фигуранты статей все равно их не прочтут.

Логика «критик пишет, творец делает выводы» пришла прямиком из СССР, где критические статьи в определенных изданиях могли или уничтожить художника (в том числе физически) или, наоборот, способствовать получению им Госпремий, правительственных наград и регалий. Простой читатель, интересующийся кино, из этой схемы полностью выпадал: ему следовало лишь почтительно внимать статьям уполномоченных товарищей.

В современных условиях подобная логика ведет к комичному преувеличению роли критика. Один мыслитель пару лет назад написал, что кинокритик должен быть «субъектом власти» и «агентом влияния» — на кинопроцесс, разумеется, в лице режиссеров, сценаристов и продюсеров. Настоящий критик, по его мнению, — это «всемогущий колдун, повелевающий, в каком направлении течь финансовым потокам, какие художественные идеи считать базовыми, какие заявки канонизировать в качестве перспективных».

Конечно, приятно быть всемогущим и командовать финансовыми потоками. Вот только колдун, который перераспределяет эти самые потоки, — дру-

Именно тогда, неожиданно для себя оказавшись в роли «дитя перестройки», я возглавлял отдел искусств «Литературной газеты», все обозреватели которого были звездами. И хорошо помню, что — даже в «ЛГ»! — начальники на уровне замов главного всякий раз скептически морщили носы, когда я заявлял в очередной номер рецензию на фильм или спектакль. Даже написанную известным критиком. Начальники были уверены, что рецензии никто не читает. И отчасти были правы. Эффективность публикаций определялась количеством пришедших писем-откликов. В ответ на статьи Ваксберга, Борина, Рубинова или Щекочихина приходили мешки писем. В ответ на рецензии — увы. Еще помню реакцию начальства на попытку заявить отчеты/репортажи с кинофестивалей. Начальство полчаса тосковало, а потом выдавливало: «Хорошо... Но только пусть этот текст будет не про кино, а про что-нибудь вокруг».

Сейчас почти все главные редакторы — даже общеполитических изданий — знают, что рецензия на фильм для газеты выигрышна (о том, что качество редакторов и рецензий бывает разным, сейчас говорить не будем). Раньше редкая газета ежедневно выпускала страницу культуры. Теперь они везде — даже в узкоэкономической прессе. Что до фестивалей, то я в свое время произвел сенсацию среди коллег, став в 1993-м первым журналистом из России, поехавшим на Каннский фестиваль за счет издания — тогда газеты «Сегодня». Теперь поездки в Канн, Берлин и Венецию оплачивают десяткам, если не сотням журналистов (даже таким, чьи имена неизвестны в узких профкругах); ни о чем другом в дни этих фестивалей страницы, посвященные культуре, не пишут.

Почему? Потому что тексты про кино стали читать. Больше того, появилась публика,

гая профессия. «Олигарх» называется. А попытка стать агентом влияния на режиссера всегда заканчивается превращением в агента обслуживания этого режиссера. Мы все знаем таких «агентов» в огромном количестве.

Атавизмы этого мышления могут загнать российскую кинокритику в то же самое гетто, в котором уже находится наше кино. Мы станем писать никому не нужные статьи и книги, сами же их читать, раздавать друг другу всевозможные премии, перманентно выпрашивать деньги у государства, а за стенами этого гетто будет идти нормальная жизнь, в которой люди, нимало не интересуясь нашим мнением, будут смотреть фильмы, обсуждать их, создавать клубы по жанрам и интересам. В конце концов они найдут деньги и организуют свои новые журналы о кино, которые окажутся не только популярными, но и окупаемыми без всякой господдержки.

Я не призываю опуститься до бульварного уровня, чтобы стать «ближе к народу». Речь о том, что люди религиозные назовут «смирением». Не стоит мнить себя «субъектом власти» и пытаться воздействовать на разум творцов. Нужно просто уметь писать так, чтобы читатель не засыпал над твоей статьей, и быть честным. Под честностью критика я понимаю наличие четко определенной, внятной системы критериев, которой он не изменяет ни по дружбе, ни по службе, ни по сильно шуршащим в кармане причинам.

Конечно, здесь напрашивается возражение, что просто иметь критерии оценки недостаточно. Важно, какие это критерии. И вот это очень интересный вопрос. Ты с нынешнего года ведешь мастерскую по кинокритике в Санкт-Петербургском университете кино и телевидения, то есть готовишь нам всем конкурентов. Какие принципы ты внедряешь в головы своих студентов? Как формулируешь для них понятие «мастерство»?

А.Артюх. Если честно, то мне бы очень хотелось сформулировать ответ на этот вопрос для себя, но, может статься, жизни не хватит. Что касается студентов, то я только начала с ними работать. Прежде всего, я предлагаю им уже существующие концепции критики — те, которые считаю интересными, проверенными временем. Например, концепцию Андре Базена — критика, попытавшегося перевести разговор об искусстве вообще и о кино в частности в сферу религиозного знания. Ведь что такое его план-эпизод, как не истина «не убий» — не совершай насилия над природой (изображения) при помощи монтажного стыка, о котором так заботился его предшественник Эйзенштейн. Базен с его представлением о кино как об идеалистическом феномене мне кажется куда интереснее, чем, скажем, его современник английский критик Кеннет Тайнен, расценивавший фильм как «продукт давно законсервирован-

которая читает их внимательно и хочет общаться по поводу кино. Я это почувствовал, когда работал в 1996–2001 годах в журнале «Итоги» (первого, гусинско-пархоменковского созыва). Когда у «Итогов» появились Интернет-версия и читательский форум, я стал получать на удивление много умных отзывов и даже сделал то, чего от себя еще недавно не ожидал бы: вступил с публикой в активную интернет-переписку (иногда — со взаимной руганью). В 2005-м, ведя постоянную кинорубрику в «Русском Newsweek», я и вовсе сделал вывод, что тексты про кино вызывают больший отклик, чем тексты про экономику или политику. На сайте www.runewsweek.ru есть несколько персональных журналистских форумов, каждый из которых посвящен конкретной теме: политике, проблемам науки, общества и т.п. Форум «Кино с Юрием Гладильщиковым» появился в начале июля, на несколько месяцев позже остальных, когда на других форумах было уже по триста–пятьсот откликов. К ноябрю я получил больше семисот, и политика с экономикой остались позади. Речь именно об откликах (не посещениях!), как правило, огромных и основательных (тоже, разумеется, иногда ругательных). Полагаю, это говорит об интересе не только к кино, но и к кинокритике.

Надо только понять, о какой именно критике речь. Даже режиссеры — и те часто называют критикой все, что пишется про кино. В том числе пятистрочные сплетни. Между тем в нашей сфере много разных жанров, маневров и, собственно, журналистских профессий. Оставив за скобками очевидное (что есть кинорубрики глянцевых изданий, что и в так называемой качественной прессе работают не только критики, но и киножурналисты, которые заняты тем, что лишь берут интервью или описывают конфликты Михалкова с немихалковыми), отметим, что собственно критика имеет как минимум два подвида.

ный», всегда протекающий в прошедшем времени. Обожавший театр Тайнен считал, что критик (как идеальный зритель) уже бессилен что-либо изменить в фильме, в отличие от спектакля, являющегося «живым организмом». Базен же предлагал взглянуть на кино как на чудо, способное мистическим образом запечатлеть свой след во времени и раскрыть *реальное*. И зрителю в этом мистическом процессе постижения бытия отводилось центральное место.

Возвращаясь к твоему вопросу о критериях, могу сказать, что лично мне важно наличие *человечности* в критическом анализе. В первую очередь по отношению к зрителям, для которых автор фильма всегда является поводырем. Тот же Базен это очень хорошо понимал, потому и призывал кинематографистов вспомнить о человечности. Конечно, с тех пор много воды утекло. Но вопрос, поднятый Базеном, не устарел, а сделался сегодня еще актуальнее. Не случайно фильм Брюно Дюмона с таким названием — «Человечность» — всего несколько лет назад был отмечен в Канне главным призом.

Теперь о связи проблем в кинокритике с общей ситуацией в гуманитарной сфере. Я все же на ней настаиваю. Мне кажется, что дело не только в слабом развитии киноведения, но также и в том, что условно можно назвать «неактуальностью чистой кинокритики в эпоху постмодерна». Сегодня на место кинокритика приходит медиакритик — человек, оснащенный знанием различных медиаформатов, готовый одинаково эрудированно и просвещенно говорить обо всех аспектах существования визуального. «Важнейшего из искусств» больше нет, а есть то, что американские теоретики называют digima, или дигитальное кино, — новая сложная форма существования визуальных образов. Хорошо это или плохо — другой вопрос. Но культурная логика, к сожалению, такова: торжествует отсутствие глубины, depthlesness (по терминологии Фредрика Джеймисона), а нам остается только поспевать за стремительной жизнью.

Однако, несмотря на новую логику существования культуры, это не означает, что надо руководствоваться лозунгом «чего изволите» и заниматься пиаром вместо того, чтобы оставаться интеллектуальным субъектом. Пиарить нужно собственные ценности — индивидуально осмысленные. Иногда мне кажется, что пора специальный кодекс принимать по критической этике или манифест писать (подобно ребятам из «Догмы 95»), поскольку пиар достиг просто немыслимых масштабов.

Д.Комм. Как ты думаешь, что сказал бы Андре Базен, если бы ему сообщили, что, дескать, культурная логика нынче такая: торжествует отсутствие глубины и ничего с этим не поделаешь? Полагаю, он заметил бы, что отсутствие

Есть критика, которая стремится стать частью кинопроцесса, влиять на него. О такой критике мечтают многие хорошие режиссеры. И Герман-младший, и Звягинцев, я думаю, хотят, чтобы критика внимательно разбирала их фильмы, в том числе, например, анализировала их ритм, что-то подсказывала, etc.

Я тут не помощник. И те ребята, которые наиболее активны сегодня в неспециализированной печати – Долин, Тыркин, Кувшинова, Маслова, Волобуев, Ростоцкий, Малюкова, Любарская, Матизен, Павлючик и даже Кичин (между прочим!), и даже, за некоторыми исключениями, Плахов, и даже Цыркун, и другие, – тоже, как правило, не помощники. Свою профессиональную позицию я давно сформулировал так: я нахожусь вне кинопроцесса. Я не стараюсь влиять на него. Я работаю на читателя. Мне именно это интересно. Я делаю газету. Я делаю журнал.

Помимо прочего такая позиция (ответственность только перед работодателем – СМИ) позволяет быть независимым от любых киноструктур – как государственных, так и коммерческих. Я с ними никак не связан. Максимум легальных неприятностей, которые может доставить мне киноструктура (такая попытка делалась), – отлучить меня от пресс-просмотров и премьер. Да ради бога! Я посмотрю фильм завтра за свои деньги и все равно, если захочу, о нем напишу.

Той части критики, которая стремится влиять на кинопроцесс и не сориентирована на публику, сегодня, разумеется, труднее. Но еще труднее академическому киноведению – как и всем гуманитарным наукам. Они в современных коммерческих условиях, естественно, не могут претендовать на то, чтобы перед ними распахивали двери неспециализиро-

глубины торжествует только там, где ему это позволяют. Например, там, где на место кинокритика, имеющего четко определенную область своей компетенции, приходит некто медиакритик, способный «одинаково эрудированно и просвещенно говорить обо всех аспектах существования визуального». Мне не доводилось встречать таких суперменов-гуманитариев. А вот людей, готовых одинаково невежественно и поверхностно писать обо всем на свете, я знаю. Их легко вычислить: они очень любят «ботать по Дерриде» — использовать громоздкие словесные конструкции с обилием иноязычных терминов, чтобы скрыть отсутствие смысла. Эти «продвинутые интеллектуалы», кстати, ответственны за кризис в академической среде не меньше, чем те замшелые патриархи, которых ты упóминала.

Мне нравится твоя идея о человечности тем, что она подразумевает, насколько я понимаю, активную нравственную, этическую составляющую в позиции критика. В сегодняшней России это становится фундаментальной проблемой. Надоели доморощенные эстеты, способные привлекать социально-политический контекст, только говоря о зарубежных фильмах, и лицемерно переходящие на обсуждение жанровых канонов, когда речь заходит о продукции вроде «Личного номера» или «Зеркальных войн». А люди, которые занимаются пиаром под видом кинокритики, вообще должны стать в нашей среде нерукопожатными. Но куда там — в Питере пиар-менеджеры уже ассоциацию кинопрессы создают, и никто даже не удивляется.

Однако в том, что касается хамского натиска пиара, следует оговориться: это не столько проблема кинокритики, сколько беда всей нашей страны. Пиар сегодня подменяет (и подминает) все: литературу, кино, музыку, программы новостей, экономику, науку, даже религию. Солидным человеком считается не тот, кто имеет собственное мнение и может его аргументированно отстаивать, а тот, чье мнение солидно проплачено. Пиар — это, по сути дела, наше нынешнее божество. А пришло оно из сферы политики, где в первый раз доказало свою силу. И действительно, если при его помощи можно сделать президентом человека, которого еще вчера никто не знал, то что уж о кино говорить? С тех пор стало не важно, насколько качественный продукт ты изготавливаешь: покади на алтарь бога пиара — и можешь подсчитывать барыши. «Ночной Дозор» был снят за 5,5 миллионов долларов, а стоимость рекламы, учитывая расценки Первого канала, оценивается специалистами в 7,5—8 миллионов. То есть рекламная кампания обошлась дороже, чем производство фильма. Надо очень сильно верить в это божество, чтобы приносить ему столь обильные жертвы.

ванные СМИ. Они не могут сегодня существовать вне резервации. Не могут не быть дотационными (либо существовать на спонсорские средства). Печально сие или нет, но другой ситуация не станет. Надо только рассчитывать на то, что хозяева и идеологи нашего так называемого «бурно развивающегося кинорынка» постепенно начнут испытывать потребность в серьезном критическом и киноведческом анализе.

МАРИНА ДАВЫДОВА

Даже умным давно понятно: люди, высказывающие свое компетентное — а порой и не очень компетентное — мнение о произведениях искусства и их творцах, приносят куда меньше пользы обществу, чем сантехники или работники парикмахерской. Даже глупым ясно: эта истина в ничуть не меньшей степени справедлива по отношению к композиторам, поэтам, режиссерам, драматургам, наконец. Когда читаешь некоторые современные опусы для сцены, начинаешь думать, что тетушка Ивана Васильевича с ее сакраментальным: «А зачем? Разве уж и пьес хороших не стало?..», в сущности, была права.

Между тем нужны ли нам в принципе драматурги или поэты, никто всерьез не рассуждает. А вот вопрос, нужна ли нам критика, является в последнее время одним из самых дискутируемых. Что симптоматично. Раз так много говорят, значит, критика стала играть принципиально важную (приглядную или неприглядную — другой вопрос) роль в жизни культурного сообщества.

Социальное утверждение этой профессии начинается, я думаю, с момента профессионализации искусства как такового (то есть превращение его из духоподъемного времяпре-

Но мне кажется, что скоро бога пиара низвергнут. В политике после украинского фиаско это уже происходит, вскоре и до других областей деятельности дойдет. «Ночной Дозор» был первым фильмом в своем роде, и публика шла на него в большей степени из любопытства: что это за птица такая, русский блокбастер? Когда же такие «блокбастеры» будут сниматься по дюжине в год, примерно с равными бюджетами и рекламными кампаниями, быстро выяснится, что побеждает все-таки качество продукта. И тот, кто сейчас вкладывает деньги в пиар, а не в новые идеи и технологии производства, в ближайшее время начнет их терять.

А.Артюх. Ты очень вульгаризируешь мою мысль о медиакритике. Понятно, что нельзя объять необъятное, но рассматривать кино в широком медиаконтексте вполне можно. Возьми, например, авторов Village Voice, и ты увидишь, что они работают именно в этом направлении. Интересно, как ты будешь писать про такие фильмы, как «Город греха» или «Небесный капитан» без оглядки на то, о чем я говорю? Таких фильмов пока немного, но их количество будет расти год от года. Суперменов, действительно, в России нет. Но кто запретил нам мечтать о них?

Что касается пиара, тут я с тобой согласна: в кино он не будет долгоиграющим. Пара-тройка коммерческих провалов — и создатели российских блокбастеров начнут сомневаться во всесилии своего раздувшегося божка. И вот тогда-то они станут относиться к критике серьезнее, при условии, конечно, что и критика начнет относиться серьезнее к проблемам современного кинопроцесса.

Вообще вопрос отношения критики и кинопроцесса, кардинально изменившегося за несколько последних лет, — принципиальный. Как вести себя критикам в условиях появления российских блокбастеров и отчаянной борьбы отечественных режиссеров с Голливудом за кассу? Как писать о фильмах вроде «Ночного Дозора» или «Боя с тенью»? Система двойных стандартов себя исчерпала. Поносить голливудские фильмы, которые идут в тех же кинотеатрах, что и наши, и с упоением писать о победе «Ночного Дозора» или «Турецкого гамбита» — непродуктивно. Даже несмотря на то что «Ночной Дозор» оправдал затраченные деньги. Зрителя все равно не обманешь; он посмотрел фильм, благо книгу читал, порадовался вместе с пиарщиками его «победе» и тут же купил билет на новую голливудскую картину. Чем позволил провалиться вышедшему следом «Личному номеру».

Очевидно, нужно учиться писать по-новому — с уважением к конкурентам. Изучать их опыт и помогать нашим режиссерам понять основы тех стан-

---

провождения в товар). Этот процесс был долгим и сложным, но к концу XX века он достиг своего апогея. По Европе и ее окрестностям бродит нынче сонм дипломированных артистов, пианистов, режиссеров, поэтов, жаждущих признания и материального поощрения. Не то что в XVIII, даже в XIX веке картина была иной.

Ведь прежде, чтобы посвятить себя искусству, помимо таланта требовалась еще и некая одержимость — просто потому, что статус художника был совсем не так высок, как может показаться теперь, по прошествии XX века. Нынче престиж изящных искусств, и особенно искусств зрелищных, вырос до необычайности. Мы живем в эпоху, когда сочинять пьесы и романы пытается практически каждый, кто умеет читать. А петь со сцены готов каждый, кто умеет говорить. Литературно, художественно, вокально одаренных граждан не стало принципиально больше, но общая культурная масса растет как на дрожжах. «Я доктор», — не без лукавства, но упорно повторял А.П.Чехов. «Я писатель (режиссер, актер, балерина)», — с гордостью повторяют многочисленные пупкины. Но парадоксальным образом *небывалый рост престижа изящных искусств привел к размыванию их основ. Социальное возвышение творца способствовало эстетическому падению творчества.* Эксклюзивный культурный продукт уже почти неразличим в море валового культурного ширпотреба.

Что представляли собой идеологические, литературные или околохудожественные баталии в Европе рубежа веков? Это было противостояние людей одного круга, представителей тонкой, как папиросная бумага, прослойки общества, которые пытались друг

дартов качества, которые работают в Голливуде. Ведь бюджеты российских фильмов будут расти, а с ними и риск. Бюджет «Зеркальных войн» уже выше бюджета «Ночного Дозора» — 10 миллионов. «Волкодав» обещает быть дороже. И амбиции наших режиссеров крепнут. Те же «Зеркальные войны» используют западных звезд, пусть не первой и даже не второй величины. Их авторы явно задумываются о том, чтобы расширить рынок и выйти за пределы СНГ.

Лично мне кажется, что для нашей, в общем-то, не очень богатой страны куда продуктивнее был бы опыт Гонконга, делающего прежде всего ставку на малобюджетные, но качественные фильмы, выпускающего их пачками, наводняющего ими соседние рынки. Даже Индия, к кино которой наши кинематографисты относятся с таким презрением, и та могла бы чему-то научить. Она как раз делает ставку на внутренний рынок, но тоже не торопится раздувать бюджеты и исходит прежде всего из специфических потребностей своего родного зрителя. Почему бы нашему кино это не делать? Почему бы не изучать спрос, не относиться к деньгам экономно и не вспомнить слова Шкловского: «В нашей стране мы обязаны ставить дешево»?

Д.Комм. Очевидно, потому что мы — великая держава и всякие яйцеголовые нам не указ. Мы сами назначим себе соперника и будем усердно с ним конкурировать — не важно, что он наших потуг в упор не замечает. А относиться к деньгам экономно — это как-то не по-русски. Особенно учитывая, что некоторые продюсеры научились извлекать прибыль (для себя) уже в процессе создания фильма.

Мне глубоко чужда идея о том, что критики должны чему-то учить кинематографистов, помогать им разобраться в каких-то стандартах качества и т.п. Это тупиковое направление, я о нем как раз и говорил в начале разговора. Нам необходимо осознать очень простую истину: тем, кто сегодня снимает фильмы в России, кинокритика вообще *не нужна*. Им проще заплатить за пиар в глянцевой макулатуре и потом читать приятные для себя вещи, нежели иметь дело с ответственным, независимым критиком, который говорит то, что думает.

Единственные, кому мы нужны, — это зрители. Те, кто смотрит кино, отдавая по 200—300 рублей за билет в кинотеатр или за DVD. Те, кто покупает газеты и журналы, в которых мы работаем. Они не хотят, чтобы их кидали на деньги, впаривая откровенную халтуру под видом последних достижений отечественного киноискусства. Правда, широкий зритель в нашей стране еще не совсем определился со своими вкусами и предпочтениями, это сделало лишь то меньшинство, о котором я говорил выше, но неизбежная дифференциация публики случится и у нас, как произошла она во всех развитых стра-

---

другу что-то доказать. Это была битва по гамбургскому счету. О предшествующих временах и говорить нечего. Наивно думать, что Корнеля с Расином, Моцарта с Гайдном и даже Шекспира «назначили» гениями широкие народные массы. Эту кодификацию проделала небольшая горстка образованных людей.

В эпоху всеобщей грамотности, телевидения и Интернета противостояние художественных идей и тех, кто способен их генерировать, все чаще превращается в соревнование по грамотному пиару самих себя среди потянувшегося к культуре населения. Прежде было много простодушной пошлости вроде слезливых драм Августа Коцебу, в которых блистал Павел Мочалов, но феномен интеллектуала, беззастенчиво гонящего тюльку для ширнармасс и ясно понимающего истинную ценность этой тюльки, — безусловное завоевание нашего времени. К тому, что именно рейтинг определяет жизнь эстрадных звезд, политиков и телеведущих, все уже привыкли. К тому, что он начал определять жизнь значительной части представителей интеллектуального и художественного истеблишмента, привыкнуть сложнее. Но надо. Не только успех сериального «мыла», даже успех радикальных арт-идей теперь просчитывается как успех прокладок с крылышками.

Всеобщее избирательное право в сфере культуры отменяет гамбургский счет. Оно диктует иные, чем прежде, правила игры, переводя искусство из эстетической сферы в товарно-денежную. Пиар, промоушн, product placement — вот главные понятия современной художественной жизни и ее регулирующие механизмы. Наличие некоей группы экспертов, коими и являются критики, в этой ситуации уже не только знак рефлексии искус-

нах. И в процессе этой дифференциации невероятно важна роль компетентного и ответственного кинокритика.

Именно у зрителей/читателей критика должна завоевать уважение и авторитет. Тогда, кстати, и кинематографисты будут вынуждены считаться с ней. Для этого нужно перестать нести постыдную чепуху про какого-то «массового человека», который по определению враг всего высокого и прекрасного и вообще думает только о том, как бы дать железной трубой по голове ближнему своему. Перестать относиться к публике как к быдлу, недостойному того, чтобы с ним разговаривать.

Нет никакого массового человека. Есть конкретный, реальный Иван Петрович Сидоров, который много работает, но мало получает, не умеет ловко слова во фразы складывать, любит выпить по праздникам и не только, а в кино смотрит «Свадьбу в Малиновке». И вот он объявляется интеллектуалами «массовым человеком», который не хочет ни с кем считаться, а нагло навязывает всем свои низкие вкусы и пристрастия. Но вдруг случается война, этот самый «массовый человек» кормит вшей в окопах, говоря высоким штилем, спасает Отечество — и вот он уже герой, воин-освободитель, достойный всяческих почестей.

Нельзя уважать свой народ, когда он сидит в окопе, и презирать его же, когда он сидит в кинотеатре. Это нечестно и непоследовательно.

На самом деле у нас с Иваном Петровичем есть только два варианта взаимоотношений. Мы можем взаимно презирать друг друга: я его — за косноязычность речи и непритязательность вкусов, он меня — за то, что я в автомобильных моторах не разбираюсь и дом на дачном участке не в состоянии сам построить. Или мы можем взаимно уважать друг друга за то, что каждый из нас умеет делать то, что не умеет другой. Как правило, в России выбирают первый вариант. А надо бы — второй.

Еще раз оговорюсь — в моих словах нет призыва устроить из критики балаган на потеху почтеннейшей публике. Критик может и должен образовывать и воспитывать своего читателя. Но он не имеет права его презирать. Ибо все мы работаем в том, что называется СМИ — средства массовой информации, а значит, обязаны находить общий язык с массовым читателем. Тому же, кто пишет для творцов — скажем, для Алексея Балабанова или Александра Сокурова, — незачем публиковать свою статью. Он может просто распечатать ее в единственном экземпляре и торжественно подарить своему единственному читателю.

А.Артюх. Мы неожиданно подходим к еще одной важной проблеме — робости критики. Еще в 90-е Олег Ковалов заметил, что наша критика в массе своего над самим собой, но, я бы сказала, одно из условий его самосохранения. Залог этого самосохранения (пусть и не самый надежный). Должен же быть хоть какой-то противовес подминающим все под себя демократическим и рыночным механизмам.

Попадаются ли среди критиков люди неумные, нечестные и недобросовестные? О да! Ровно в такой же степени, в какой неумными, бездарными и пошлыми могут быть драматурги, артисты и режиссеры. Но их (критиков) совокупное мнение — все равно единственная возможность сохранить в искусстве хоть какое-то подобие гамбургского счета. Альтернативой ему может быть, боюсь, только совокупное мнение «восставших масс».

НИК ДЖЕЙМС

Фильм, будучи гибридом, который создается скорее группой профессионалов, нежели одним художником, постоянно становится объектом споров о том, считать его видом развлечения или произведением искусства. Такая неуверенность преобладает в британских и американских средствах массовой информации (хотя на словах режиссера по-прежнему называют автором). Нечего удивляться, что и кинокритиков низводят до второстепенного персонала, особенно когда речь заходит о голливудском кино с большими звездами. Говорят, что столь дорогостоящие предприятия неподвластны критике. Вероятно, поэтому — по крайней мере, в Великобритании — обозревателей еженедельников часто нанимают скорее за их талант стилистов и юмористов, чем за умение проанализировать и включить новую картину в общий контекст.

ей совершенно беззуба. Пришли иные времена, взошли иные имена, но «зубастиков» среди молодого поколения не сильно прибавилось. Особенно когда речь заходит о родном кино. Спрашивается: почему? Только ли в пиаре дело? Думаю, нет. Дело в личных качествах. Критик — всегда личность, способная аккумулировать вокруг себя интеллектуальную среду. И, как оказывается на деле, режиссеры остро чувствуют, когда этой среды нет. Проблема отсутствия этой среды в Санкт-Петербурге стала одной из побудительных причин для набора киноведческого курса в Университет кино и телевидения. Так мне говорил инициатор этого дела, заведующий кафедрой режиссуры Виктор Семенюк. И хотя я его пыталась убедить, что искусственно создать среду в российском контексте крайне проблематично, но внутренне с ним соглашалась. Потому и пошла туда работать.

Когда бываешь на пресс-конференциях по случаю питерских премьер, волосы встают дыбом от тех вопросов, которые задают режиссерам. Такое впечатление, что анализ фильма уже никому не нужен. Нужны только сплетни и веселые, пикантные подробности о съемках. Неудивительно, что режиссеры после этого не уважают критиков.

Д.Комм. Послушав, что несут на пресс-конференциях сами режиссеры, можно задуматься: стоит ли вообще добиваться их уважения? Я никогда не считал это своей целью. Что касается беззубости критики, то здесь, на мой взгляд, не следует обобщать. У кого-то зубы есть, у кого-то их никогда не было, а у кого-то были, но все выпали от испуга, что на фуршеты и банкеты перестанут приглашать. Многое зависит и от позиции издания, в котором критик работает. Если он задает дурацкие вопросы на пресс-конференции, то, скорее всего, это редакционное задание. Если изданию нужны только пикантные подробности съемок, то что взять с журналиста? Если у редакции есть круг закрытых для объективного анализа тем и персон, то что удивляться беззубости статей?

Конечно, если сравнить российскую кинокритику с американской, то слова Ковалова о беззубости покажутся еще комплиментом. Дэвид Дэнби называл Сэма Пекинпа «нравственным дебилом», а Паулин Кейл попросту «фашистом». Добрейшего «Инопланетянина» та же Кейл обозвала «циничным выкачиванием денег из детей». При этом никто из них не ставил под сомнение талант и профессиональное мастерство Пекинпа и Спилберга. Просто американский критический текст (серьезного автора, разумеется) немыслим без этической оценки произведения. Многие наши критики считают это признаком наивности американцев. Надо полагать, аморальность им кажется признаком мудрости.

Критики еженедельников тоже развлекаются, хотя при десятке, а то и более новых лент в неделю слово «развлекаются», пожалуй, не совсем подходящее. Их мнение опирается на другие виды информации, например, на интервью с теми или иными участниками фильма, по большей части представляющие собой предсказуемую болтовню на тему главных грядущих приманок. Это результат того, что все общение с творческими людьми жестко контролируется пиар-индустрией. Такое «сотрудничество» существовало всегда, как о том свидетельствует эссе 1936 года «Разве это критика?», написанное Грэмом Грином, который тоже одно время занимался кинокритикой. Но из очень достойного интервью в Observer с королевой американской публицистики Пэт Кингсли — по определению интервьюера Гейби Вуд «во многих отношениях самой влиятельной женщиной в Голливуде» — становится ясно, что нынешняя ситуация дошла до крайности.

«Полагая, что основную опасность для знаменитостей составляет то, что их жизнь чересчур сильно выставлена напоказ, Пэт Кингсли резко ограничивает количество интервью, которые дозволено давать ее клиентам, — пишет Вуд. — Она требует, чтобы ее звезды либо появлялись на *обложках* журналов, либо не появлялись вообще». Подобный контроль, естественно, распространяется и на визирование готового к печати материала. Всего этого можно было ожидать. Но далее Вуд цитирует слова самой Кингсли: «Мне не нравятся интересные истории... Скучные — это хорошо. Хороший репортаж и бойкое письмо не идут на пользу моим клиентам. Новая информация обыкновенно бывает противоречива. Мне этого не нужно».

Но не следует забывать, что наша кинокритика работает в принципиально иной ситуации, нежели американская. В Америке не принято ездить на фестиваль за счет фестиваля, как годами происходило у нас на «Кинотавре», — наивные американцы убеждены, что это может повредить объективности критика. И уважающее себя издание там не допустит, чтобы гонорар за рецензию равнялся стоимости лицензионного DVD с рецензируемым фильмом.

В идеале, на мой взгляд, дела должны обстоять следующим образом. Критику не следует посещать премьерные показы и распивать коктейли с продюсерами, фильм он должен смотреть на обычном сеансе с обычными зрителями — поскольку их реакция тоже может быть для него небезынтересна. Издание, в котором он работает, обязано сделать все, чтобы осуществление его профессиональной деятельности не зависело от расположения прокатчиков или создателей картин. В частности, оплатить ему покупку билетов в кино, дисков и видеокассет с фильмами, поездки на фестивали и т.п. Только так можно обеспечить независимость критика и победить пиар.

А.Артюх. Я согласна, очень многое в нашей работе зависит от политики издания. Но, с другой стороны, любой вопрос на пресс-конференции можно задать по-разному. К тому же всегда можно задать не один вопрос, а два или три — и тем самым не уподобляться теткам из ларька, которым только и нужно узнать, кто с кем спит. Меня обескураживает полная зависимость критиков и журналистов от низкого уровня запросов их изданий и отсутствие собственно профессионального любопытства, интереса и азарта. Почему они взялись писать о кино, а не, скажем, о шарикоподшипниковом заводе или вопросах сексуальной патологии?

Мне также трудно согласиться с твоим тезисом о том, что авторам фильмов кинокритика не нужна. В конце концов, снимая картины, они несут на себе огромную ответственность за средства и творческий коллектив. Не учитывать это обстоятельство (особенно в случае успешного результата) просто нельзя. Творцам нужна поддержка, наше слово понимания. Это не означает, что мы должны гладить их по головке только за то, что они творцы, но уважать их за профессионализм просто обязаны.

Возможно, основная проблема нашей критики — это одержимость крайностями: все либо самовыражаются, забыв о том, что все-таки главные не они, а те, кто создает фильмы, и те, кто их смотрит, либо обслуживает, наплевав на стыд и чувство собственного достоинства. Сегодня степень одержимости этими крайностями достигла критической отметки. Когда ситуация оздоровится, в осмысленности нашей профессии вряд ли кто-то будет сомневаться.

Вы, наверное, подумаете, что Sight and Sound теперь имеет зуб на человека, признавшегося в таком тотальном контроле, но дело в том, что большинство клиентов, опекаемых Кингсли, — кинозвезды, а нас обычно не слишком интересуют беседы со знаменитыми актерами. Однако сегодня даже ведущие режиссеры склонны заводить себе пресс-агентов, и их влияние распространяется на то, как оказывается представлена в прессе индустрия в целом. Механизмы пиара определяют лицо главных фестивалей, таких как Канн или Венеция.

Вот здесь-то философия, что «скучно — это хорошо», становится потенциально опасной с точки зрения долгосрочной перспективы. Если километры скучных репортажей о кино могут что-то сделать, так это вообще отвадить от него людей, что вряд ли принесет пользу чьим-либо клиентам. Становится понятным, почему внимание молодежных журналов переключилось с фигур, подобных Тому Крузу, на более доступных и недолговечных звезд телевизионных реалити-шоу.

Ограничения на общение с четвертым сословием становятся ощутимо непродуктивными осенью, когда Голливуд выпускает престижные фильмы, претендующие на то, чтобы считаться искусством. Возьмите, к примеру, великолепный фильм Джорджа Клуни «Доброй ночи и удачи». Клуни прославился как кинозвезда, прежде чем стал режиссером, так что он привык к высокой степени защиты от средств массовой информации, и, возможно, сейчас кто-то столь же усердно работает над тем, чтобы его интервью были неинтересными. Но как назло его фильм повествует о том, как в 50-е годы тележурналисты пытались вы-

ЕЛЕНА СТИШОВА

Конец критики

Теперь, когда меня обзывают кинокритиком, страшно злюсь. Стр-рашно. Я не кинокритик, не обижайте!

Игорь Манцов

Мысль о конце критики пришла вовсе не из-за профессиональных обид, поводов для которых в эпоху пиар-технологий выше крыши, — она пришла, не ожидая зова, и угнездилась как сверхзнание. Как посланная свыше догадка о том, к чему дело клонится. Догадку, вынесенную на люди, придется аргументировать. Ибо выступить с аттракционом, мол, критика кончилась, тушите свечи — такой радикальный жест не в моем духе. И уж коли я решилась на него, обязана — согласно моим представлениям о критике как дисциплине точной, вопреки ее онтологической субъективности, — обосновать свой тезис. Аргументов, за которыми далеко ходить не надо — они под рукой, — полно. Но я не стану вслух обижаться — не дождетесь! Ни на дремучих продюсеров, которые без понятия, что на свете есть кинокритика и пиару, то есть раскрутке фильма, она не родня. Ни тем более на режиссеров, у кого во все времена есть счет к критике и к критикам, иногда резонный, но чаще всего связанный с эгоцентризмом профессии, не допускающим даже теоретически, что у критики есть свои имманентные задачи.

Для пущей корректности начну с контраргументов, вроде бы сводящих на нет мое эпатажное заявление. Истины ради попробую встать в позицию прагматика.

Итак, сама я еще плохо-бедно, но печатаюсь, работаю в толстом критическом издании, чей бренд, существующий более семидесяти лет, вроде бы и есть свидетельство нерушимости институции, именуемой литературно-художественная критика (не премину, однако, заметить, что сей факт из разряда исключений, подтверждающих правило). На страницах «ИК» (и не только) продолжают складываться яркие творческие личности, чьи имена об-

---

вести на чистую воду сенатора Джо Маккарти. Казалось бы, такому фильму не помешало бы глубокое и всестороннее обсуждение политики того времени, проблем эпохи, но не сложно представить, что, пожалуй, такой привилегии удостоится только «Тайм».

Хотя, конечно, то, как сейчас пресса измывается над Кейт Мосс, объясняет, почему знаменитостям нужна столь сумасшедшая цензура. С другой же стороны, задумываешься и о том, насколько более интенсивный культурный обмен наблюдался в 60-е и 70-е годы, и о том, что благодаря именно этому культурному обмену каждое новое поколение находит в них столько очарования. Замечательно, что американская киноиндустрия порождает такие фильмы, как «Доброй ночи и удачи» или вестерн Энга Ли «Горбатая гора», но этой самой индустрии следует немного ослабить контроль, чтобы дать выход жизненно необходимой энергии критического общения.

Sight and Sound, 2005, November

Перевод с английского М.Теракопян

ЛИДИЯ МАСЛОВА

Кинокритика — вполне приемлемое занятие для молодого человека в возрасте двадцати — двадцати пяти лет, который еще не очень четко определился, чего он в жизни хочет и с чего бы ему вообще начать. Описывая чужие фильмы, он может набить руку, накопить какой-то

ретают известность в кинематографическом мире. Возможность и сегодня, в нулевые годы XXI века, состояться именно в этой, уходящей, как мне представляется, профессии — пожалуй, самый важный контраргумент против меня.

Но и это еще не весь «список прагматика». В рамках Союза кинематографистов функционирует Гильдия киноведов и кинокритиков. Не иссякает и поток коллег, желающих стать ее членами, «быть в тусовке». Призы и оценки кинокритиков по-прежнему котируются среди кинематографистов и способны даже ущемить — и весьма заметно — самолюбие особо впечатлительных особ. Что еще? ВГИК каждый год выпускает и набирает киноведческий курс. Значит, имеется социальный заказ на специалистов подобного профиля.

Для полноты жизнеутверждающей картины можно прибавить пару слов про интернетовские киносайты и телепрограммы, где немало кинокритиков (кое-кто из любимых, теперь уже бывших, авторов «ИК» в их числе) обрели доходное место.

Ну и чего же ты хочешь? — спросит прагматик. Есть у тебя своя ниша — и сиди в ней. Чего тебе не хватает для счастья?

Не хватает обратной связи — вот чего. В свое время Шукшин писал, обращаясь к самому себе: «Завяжись узлом, но не кричи в пустом зале». Кто бы мог подумать, что настанет час, когда и критик попадет в похожую ситуацию. Он еще пишет и печатается, временами даже зажигает, имеет успех в маленьких профессиональных сообществах — к примеру, у нас в редакции на обсуждении вышедших номеров журнала. Но быть «властителем дум» не светит никому. Да что там «властитель дум»! Пощечина общественному мнению — и та сегодня невозможна. Потому что общественного мнения не существует в социуме, где нет устоявшихся ценностей и представлений о том, что можно, чего нельзя. И уж не скажешь вслед за классиком: на всякое, мол, безобразие есть свое приличие. Безобразие — пожалуйста, с нашим удовольствием, а вот приличие — нет уж, увольте, это посягательство на свободу слова.

«Все действительное разумно, все разумное действительно», — помнится, этой гегелевской формулой утешал себя «неистовый Виссарион», когда пытался редуцировать себя к реакции. Во мне тоже иногда мерцает жалкая мысль жертвы рынка: не умеешь продаваться — сама виновата. Пресекаю себя присноПамятной цитатой: «Не виноватая я-а-а!!» Это помогает настроиться на реалистический лад.

культурный багаж, выработать эстетические приоритеты. Однако заниматься этим дольше пяти лет не стоит, после чего надо двигаться в более конструктивном направлении — если не в режиссеры, сценаристы, продюсеры, редакторы, то хотя бы в более достойные, взрослые области журналистики: публицистику, эссеистику, у которых изначально не так ограничен потолок креативности. А в кинокритике, как и в любой другой критике, он к сожалению очень невысок: период, когда рецензент искренне интересуется предметом рассмотрения, способен разглядеть в нем нетривиальные вещи и придумать оригинальные концепции, заканчивается слишком быстро. И любой узкоспециализированный критик, не способный писать ни о чем, кроме своей профильной отрасли искусства, и занимающийся этим более десяти лет, представляет собой жалкое зрелище. Во-первых, у него просто кончается словарный запас и приходится ходить по кругу, снова и снова используя одни и те же словесные отмычки к фильмам, которые тоже редко радуют разнообразием. Если он чуть более одарен литературно, у него формируется круг поклонников, которых он систематически продолжает веселить типовыми шуточками, но с каждым днем эта клоунада имеет все меньше отношения к описываемым фильмам и никакой пользы кинопроцессу не приносит. А во-вторых, люди задержавшиеся в этой кинематографической среде, но не способные ничего сделать сами, неизбежно коррумпируются и начинают обслуживать интересы своих друзей-режиссеров, прокатчиков, пиарщиков или же, чтобы поддержать свое реноме и продемонстрировать влиятельность, лоббируют в фестивальных кулуарах «культовых режиссеров», ими же вылепленных из пустоты.

Заметки реалистки предваряю замечанием: не каждый пишущий о кино автоматически становится кинокритиком. Тем самым я определяю пределы моих суждений. Я не вторгаюсь на территорию киножурналистики, гламурной критики, ставшей новым литературным жанром, и набирающего силу пиара, чье самомнение уже обратно пропорционально его нынешнему профессиональному уровню. Но так уж мы устроены, что сливаем в один флакон и киноведческие штудии, и газетные экзерсисы, маркированные прежде всего самопредъявлением автора, порой до изумления некомпетентного, и аналитическую критику. Именно она и становится раритетом, исчезающим жанром литературы.

Ха-ха — ухмыльнется мой оппонент. И самодовольно решит, что это у меня возрастное. Мол, вспомнила бабка про первую ночку. Про золотые времена застоя, когда — по слухам — смелое критическое слово ценилось ой как дорого. Символически, естественно. В пересчете на «бабки» уж никак не дороже полновесных баксов, за которые сегодня самые крутые продают свои отвязные нетленки. И живут, как белые люди, не грузят себя тяжкой думой о конце критики, конце истории, не говоря уж о смерти автора.

Кстати, дискриминация по возрасту — дело обычное в нашем квазидемократическом обществе, и я к этому внутренне готова. Мне не забыть, как только-только назначенный главный редактор «Известий» (теперь уже и его отставили) отставил ничтоже сумняшеся многие годы прослужившего в газете Юрия Богомолова — блистательного литератора и критика, явного лидера нашего критического сообщества. Из протеста газету покинул его младший коллега Юрий Гладильщиков — то была редчайшая по нашим временам вспышка нравственного протеста. Газета обеднела, и я вспоминаю об этом всякий раз, когда просматриваю известинскую полосу «Культура». Это и есть конец критики как газетная политика и практика.

Но! В защиту моей точки зрения я могу выставить молодых критиков постперестроечного призыва — звезду интернетовского «Русского журнала» Игоря Манцова и петербургского автора «ИК» Дмитрия Комма. Они раньше меня писали об этом. О невостребованности аналитической, то бишь серьезной, критики. О ее очевидном бессилии. О вырождении письменных дискурсов при расцвете электронных.

Ни в коем случае не хочу сказать, будто при советской власти, в Гутенбергову эпоху, журналы и газеты жаждали этой самой критики. Ни в жисть. Тоже требовали пикантных подробностей про съемки, смешные случаи, словом, два притопа три прихлопа всегда были в ходу. Правда, тогдашней желтизне не

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Характерная особенность кинопроцесса (не только национального российского): чем хуже дела в киноиндустрии, тем больше упреков в адрес кинокритики. Не выполняет, мол, она своей ведущей роли, не направляет кинематографистов по верному пути, не обобщает опыт, не открывает новые перспективы, нет у нас своих Белинских и т.д. и т.п.

В период так называемого кризиса и безвременья (условно говоря, 90-е годы) таких разговоров я слышал немало из уст кинематографических авторитетов, причем происходить они могли где угодно — от страниц журнала «Искусство кино» до лифта сочинской гостиницы «Жемчужина». На самом деле, пришел я к выводу, никакая ведущая роль критики никому из кинотворцов не нужна, а нужно обычно одно: грубая лесть и прославление их фильмов. В ход идут аргументы старой закваски, но адаптированные в духе времени. Раньше говорили: критик не имеет права уничтожать фильм хотя бы потому, что он советский. Теперь говорят: да представляете ли вы, какого труда стоило найти деньги на постановку, которую вы хотите размазать одним росчерком пера?

Но вот когда киноиндустрия выруливает в сравнительно благодатный период «Ночного Дозора» и «9 роты», ей становится решительно плевать на критику. В крайнем случае продюсер очередного блокбастера может поиграть в игру и объявить, например, закрытый конкурс на лучшую рецензию с хорошим денежным призом. Или свозить группу киножурналистов в Америку в рамках промоутерского тура фильма «Мужской сезон. Бар-

снились те высоты, какие берет желтизна нынешняя. Еще вчера респектабельные «Известия» — и те желтеют на глазах. Тут, однако, только и можно всхлипнуть: к чему напрасно спорить с рынком!

Рынок рынком. Он, возможно, что-то и регулирует, как уверяют нас экономисты, но не властен над духовным миром. Почему же диктатура рынка принята интеллигенцией с оскорбительной смиренностью? Интеллигенция исчерпала свою историческую миссию — полагают авторитетные мыслители. Ну а рабочий класс и трудовое крестьянство? Да вся марксистско-ленинская морфология общественного устройства накрылась медным тазом. Как ничего и не было. Что же проросло на обломках империи? В каком обществе мы живем, какова его структура — тут полный туман. На мой взгляд, последствия того процесса, каковой неслышно и стихийно все еще струится после падения власти КПСС и отмены правящей идеологии, происходят в сугубо *нематериальной, метафизической* сфере. И практически никем не отслеживаются.

Идеократия зашаталась еще в 70-е и породила двоемыслие и цинизм. Городской фольклор внес свою лепту в это благородное дело мифоборчества анекдотами и байками про вождей революции, ветеранов партии и юных пионеров. И все же скачок между советским прошлым и постсоветским настоящим для большинства оказался умонепостигаемым. По жизни мы, хочешь не хочешь, вынуждены хотя бы поступать с оглядкой на рыночную новь. А бессознательное, архетипическое живет по своим законам, и нет такой силы, которая могла бы их отменить. Легко сказать: власть Слова кончилась. Ведь для логоцентрического сознания это катастрофа. Это травма коллективной души. Невидимые миру слезы. Исчезновение значимого письменного дискурса, каким была культивируемая «Литературкой» публицистика на внутренние темы, пробует компенсировать единственное в стране издание — «Новая газета», чей тираж и популярность — заметьте! — стремительно растут. Авторы «Новой» пытаются делать то, за что в обозримом пространстве никто не берется: объяснить или по крайней мере отрефлексировать, *что все-таки с нами происходит*. «...Почти ничего, кроме смятения в умах», — формулирует социолог Борис Дубин.

Наступившая скоропостижно идеологическая пустота для нас мучительна. Коллективное тело испытывает фантомные боли, компенсируя их в возрастающем иррациональном ожесточении и агрессивности. Вспышки ксенофобии, расизм, шовинизм — вот вам и ответ — снизу — на публичные попытки Ельцина учредить — сверху — объединяющую национальную идею.

хатная революция». Говорят, его создатели и владельцы были расстроены до слез, когда съездившая за их счет в Соединенные Штаты Лидия Маслова вместо панегирика опубликовала в «Коммерсанте» разнос. Однако это свидетельствует только о чувствительной душе и неиспорченности начинающих акул кинобизнеса.

Настоящие акулы слез из-за злой критики не льют. Вот Сергей Сельянов выступил на «Кинотавре» в дискуссии «Кинопресса и кинопроцесс». И без всяких обиняков сказал: у нас выросла серьезная киноиндустрия, мы теперь большие и от мнения критика никак не зависим, если бы зависели, позвали бы его в ресторан, а так — что зря стараться. Когда Сельянов был еще подающим надежды режиссером и продюсером, критики были ему как раз очень даже не лишние (называя вещи своими именами, они-то и оформили его имидж в российском кино), однако тогда он не имел возможности нашего брата куда-то приглашать.

Фильм «Жмурки», а тем более фильм «Брат-2» — это, так сказать, недоблокбастеры. То есть не лишены художественного своеобразия, так что о них можно рассуждать в категориях искусства (пусть и деградирующего). С настоящими блокбастерами, сложенными из блоков, критике особенно делать нечего, если не считать критикой объяснение, почему такой-то фильм собирает в кинозалах такую-то аудиторию. Хотя были и попытки применить к продуктам масскульта язык структурализма (Кирилл Разлогов проанализировал в строго научных категориях «Пиратов XX века» или какой-то подобный опус). Но эти попытки содержат в себе сознательный элемент самопародии, которую блестяще обыграл

«Конец истории печален. Борьба за признание, готовность рисковать жизнью ради чисто абстрактной цели, идеологическая борьба, требующая отваги, воображения и идеализма, вместо всего этого — экономический расчет, бесконечные технические проблемы, забота об экологии и удовлетворение изощренных запросов потребителя. В постисторический период нет ни искусства, ни философии...» — предсказание (1992) от Фрэнсиса Фукуямы с пугающей быстротой сбывается среди родных осин. Отсутствие прочной системы ценностей, каковая, к примеру, есть на Западе, на нашей почве оборачивается в искусстве тотальным релятивизмом, в жизни — потерей смысла. В таком вакууме критика в русском ее понимании, критика как драма и битва идей не расцветает — она хиреет и вырождается. Постмодернистская модель критики как ни странно у нас не прижилась. А казалось, нам и карты в руки. Мы получили в наследство немереное количество артефактов, для анализа которых постмодернистская деконструкция — лучшая отмычка. Да и современное кино время от времени подкидывает нам нечто эдакое, где без постмодернистской фени не обойтись. Однако же заморский дискурс нам не мил. К тому же вместе с ним мы должны были впустить на свои просторы еще и постколониальный, и гендерный подходы. Не слишком ли? Нет, с нас и того достаточно, что наша реальность устроилась согласно постмодернистской модели: никто никого не любит, никого никому не жаль, а уж о рутинном бытовом гуманизме, не говоря о пафосе, даже не заикайся. Сейчас это не носят, вышло из моды.

...Помню, каким эхом прокатилась рецензия Виктора Демина на панфиловское «Прошу слова!», точнее — ее первая фраза: «Этот фильм — ни «за» и не «против»...» Сегодня нужно долго и нудно объяснять, в чем была крамола, отчего встали на уши чиновники Госкино вкупе с идеологическим отделом ЦК. Проще сказать: сейчас невозможно представить себе критический текст, который стал бы событием в культурной жизни, а его автор — культурным героем.

Умберто Эко, показав, что если применить структурализм к Висконти и рассортировать его сюжеты на блоки и перетасовать их («Графиня лесбиянка вступает в связь с офицером вражеской армии...»), то можно снять 22 769 фильмов Висконти.

Достаточно заглянуть в любой номер журнала Variety (теперь он доступен и в Интернете на imdb.com), чтобы увидеть тот идеал кинокритики, к которому идет западный мир. В первых же строчках рецензии фильму выносится приговор. К примеру: «Участие известных актеров X, Y и Z в сочетании с прилично выполненными спецэффектами может обеспечить картине широкий прокат за пределами США». Или: «Раздражающий артхаусный стиль и отсутствие внятной сюжетной структуры ограничивает аудиторию фильма кругом второстепенных фестивалей и поклонников режиссера P». Дальнейшее — только детализация. Мы еще до этого не дошли, но свет маяка виден.

«Ужас, ужас!» — воскликнут ценители высокого искусства. Но нет худа без добра. Никто от критики ничего не ждет, кроме объяснения того, почему масло масляное, все давно всё поняли и аж присвистывают от счастья, произнося слово «биз-з-нес». Так, может, оно и к лучшему? Самое время заняться своим делом — то есть критикой. Которая никому ничего не должна, никому особенно остро не нужна и может спокойно развиваться в своей нише. Правда, где вы видели эту нишу, кроме как в двух-трех журналах и парочке еще не совсем пожелтевших газет? Тут уж мы опережаем Запад: если дело так пойдет, скоро и стиль Variety будет вызывать черную зависть своим интеллектуализмом.

«Круглый стол», посвященный роли кинопрессы и ее взаимоотношениям с производителями и прокатчиками, был проведен в рамках фестиваля «Кинотавр» в Сочи. В дискуссии приняли участие продюсеры Сергей Сельянов, Игорь Толстунов, прокатчик, генеральный директор «Каро-Премьер» Алексей Рязанцев, президент ФИПРЕССИ Андрей Плахов, критики Марина Тимашева, Лариса Малюкова, Игорь Потапов, киноведы Ирина Шилова, Владимир Падунов (США), Сергей Катьер (Белоруссия). Вел «круглый стол» президент Гильдии кинокритиков Виктор Матизен.

Критик критику — критик

КИНОПРЕССА И КИНОПРОЦЕСС

Виктор Матизен. Коллеги, наш «круглый стол» посвящен роли кинопрессы и ее взаимоотношениям с производителями и прокатчиками. Я подчеркиваю слово «коллеги», поскольку кинематографисты и представители кинопрессы довольно часто считают себя противниками. В 1990 году на VI съезде кинематографистов один известный режиссер даже заявил, что критика паразитирует на кинематографистах и кормится за их счет.

Сергей Сельянов. Очень мудрый человек.

В.Матизен. Безусловно. Я только напомню, что эта мудрая мысль посетила его лишь после того, как его фильм собрал ряд весьма критических отзывов. Но посмотрим на дело иначе. Кинематограф нуждается в рефлексии, и эту роль берет на себя кинопресса. Я сейчас нарисую простую схему. Слева будут фазы и участники кинопроизводства и кинопроката, справа — профессии тех, кто так или иначе высказывается о кино. Хотелось бы охарактеризовать, прояснить отношения этих сторон. Итак, фазы кинопроизводства: замысел, заявка и сценарий (или наоборот), съемки, монтаж и тонировка. Потом то, что называется постпродакшн, то есть происходит после завершения производства: пресс-показы, рекламная кампания, прокат — кинотеатральный, телевизионный, фестивальный, видео и DVD.

С.Сельянов. Ты даже не знаешь, что такое постпродакшн!

В.Матизен. Просто я буквалист, и МТП в него не включаю. Теперь кинопресса. Во-первых, это киноведы, они же историки кино, и кинокритики. Киноведы изучают в основном «старое» кино. Кинокритики охватывают современный кинопроцесс. Кинорецензенты — те, кто ограничивается отзывами на отдельные фильмы. Таковы почти все сетевые авторы. Далее — киножурналисты, которые пишут не столько о фильмах, сколько о тех, кто их делает. Кроме того, есть промоутеры фильмов, нанимаемые либо продюсерами, либо дистрибьюционными компаниями. И есть кинорекламисты-пиарщики, которые состоят с дистрибьюционными и производящими компаниями в трудовых или полутрудовых отношениях и скрыто или явно рекламируют «свой» товар. Вот в принципе все действующие лица современного кинопроцесса. Если я где-то ошибся, то поправьте меня с ходу.

Из зала. А зритель?

В.Матизен. Он правее прессы, то есть находится в невидимой зоне, но не потому, что всегда прав, а потому, что между ним и кино стоит кинопресса, и потому, что о нем не все и не всегда помнят, особенно критики.

С.Сельянов. Действительно, проблема существует. Я не касаюсь той ее части, которая связана с какими-то обидами, личными амбициями. Я просто не люблю об этом говорить, хотя иногда это имеет существенное значение. Существует некое нетерпимое отношение к режиссерам. Они — народ наиболее обидчивый, а журналисты, кинокритики и киноведы часто перегибают палку и переходят на личности. Лично меня это совершенно не беспокоит, я просто констатирую ситуацию, чтобы больше к ней не возвращаться.

У меня нет никаких рецептов по поводу того, как наладить отношения между критикой и теми, кто участвует в кинопроизводстве. Не знаю, какой написать план, чтобы вдруг эти отношения стали удовлетворять меня как продюсера и прокатчика.

Какие-то поверхностные вещи можно сказать очень быстро. Вы, критики, не понимаете, чем мы занимаемся, что мы вообще делаем. Я часто сталкивался с тем, что пресса не знает прокатчиков. Про то, что называется рынком, пресса даже подсознательно не думает. Может, так и надо, но это удивляет. У них в голове «Мосфильм» или «Ленфильм». А для игроков на этом поле давно нет никакого «Мосфильма» или «Ленфильма». То есть «Мосфильм» есть как поставщик услуг, а вовсе не как какое-то знамя. Шахназаров сумел сделать из этой фабрики современную, качественную, оснащенную компанию по поставке услуг для продюсеров. «Ленфильм» пытается заниматься тем же, но с наименьшим успехом.

И последнее. Речь о деньгах. Бокс-офис, бюджет. Цифры переходят из статьи в статью. Пишут, что фильм собрал столько-то миллионов, и думают, что эти деньги ушли к продюсеру. Кажется, что три четверти журналистов так до сих пор и считают. При том, что при сборах в десять миллионов и затратах на рекламу в два миллиона продюсеру возвращается тоже около двух миллионов. Это раздражает и создает реальные проблемы с Минфином и прочими структурами. Там возникают вопросы — зачем вам господдержка, если у вас все и так хорошо — такие огромные доходы? И вообще вас надо проверить по полной, потому как что же это такое — затратили полтора миллиона, получили десять. Инвесторы время отнимают, звонят и звонят: «Мы тоже хотим вложить два миллиона и получить десять. Давайте встретимся». Встречаться с ними нет времени, но они — люди уважаемые, и как-то неловко сказать им по телефону: «До свидания, вы нас не за тех принимаете, у нас нет такой прибыли». Короче, все мое выступление я посвятил одному — низкой грамотности подавляющего большинства тех, кто пишет про кино.

В.Матизен. Спасибо за теплые слова о кинопрессе. У меня аллаверды. В силу удаленного доступа к столице Сергей, вероятно, не знает, что прокатные компании рассылают пресс-релизы, в которых указаны названия этих компаний. Вследствие чего каждый журналист просто не может их не знать. По поводу цифр. Хотя у гуманитариев с цифрами большие проблемы, большинство все-таки понимают, что не весь денежный сбор попадает к производителю, потому что много забирают кинотеатры, прокатчики и государство.

С.Сельянов. Назови пять-шесть прокатных компаний.

В.Матизен. Легко, но сейчас тебе их накидают из зала.

Журналисты называют «Каро», «ЦПШ», «Парадиз», «Пирамиду», «Вест», «Гемини», «Лизард» и другие.

В.Матизен. Чего бы ты лично хотел от кинопрессы?

С.Сельянов. Чтобы с ее помощью больше зрителей ходили на наши фильмы. Как на те, что имеют ограниченный прокат, так и на массовые. Но этого не происходит. Как показывают исследования, у нас — в отличие от Америки и ряда других стран — роль прессы исключительно низка. Хочется, чтобы ее статус повысился, потому что с квалифицированными людьми общаться гораздо интереснее и из этого общения можно извлечь безусловную пользу.

Те, кто занимается продвижением фильмов, не дают рекламу в печатные СМИ, потому что ее эффективность чрезвычайно мала. В Америке на рекламу в газетах тратится существенная часть бюджета фильма, а у нас фактически ни копейки. Если ты с какой-то газетой в бартерных отношениях, то они и твою рекламу разместят бесплатно. Я ни разу не платил за рекламу в газетах и журналах, кроме узкопрофессиональных. Но там другая целевая аудитория.

В.Матизен. И напрасно не платил. Деньги-то смешные относительно бюджета. Блокбастер вряд ли нуждается в газетной рекламе, ему нужна телереклама веером от живота, а вот артхаусному фильму промоушн в печатных СМИ может помочь, потому что читатели газет смотрят артхаус. Я предоставляю слово Алексею Рязанцеву с просьбой остановиться на такой форме общения сторон, как пресс-показы. Некоторые кинокомпании болезненно реагируют на отрицательные рецензии, которые появляются после пресс-показов. Мы, мол, вас пригласили, мы вам фильм показали, а вы нам в душу плюнули.

Алексей Рязанцев. Пресс-показы проводятся не для того, чтобы вы за кофе и бутерброд с икрой написали о фильме что-то хорошее. Возьмем схему, которую нарисовал Виктор. Я думал, что после того, как он все расставит по местам, протянутся некоторые нити между людьми, которые делают одно и то же дело в одной и той же сфере бизнеса и чьи интересы совпадают. А зритель останется неким водоразделом, зритель в итоге и оценит то, что получилось. Потому что в конце концов только он голосует своим рублем, создавая бокс-офис, с помощью которого Сельянов сможет приступить к новому проекту.

Но, к сожалению, этих нитей как не было, так и нет. Они не протянуты. Мы пытаемся объединить усилия, работать совместно, но слова того режиссера на съезде 1990 года мне достаточно близки. Я сужу по той разнице, которая существует между отношением голливудской прессы к голливудскому кино и отношением нашей прессы к нашим фильмам. Наши ждут новых картин с каким-то тайным злорадством, чтобы потом отыграться на них по полной. Причины этого отношения непонятны. Позитивных, конструктивных рефлексий относительно нового российского кино очень мало. Вместо этого его предпочитают обругать, обгадить. Ради чего? Ведь 65—70 процентов зрительской аудитории — молодые люди от шестнадцати до двадцати лет. Они ваши статьи не читают. Те, кто читает, в лучшем случае посмотрят телевизор. Влияние на их выбор — идти в кино или не идти — зависит не от статьи, а от прямой рекламы, которую дают на телевидении и на городских стендах.

В США все по-другому. Как начал сниматься «Человек-паук—2»? Пресса, просачиваясь на съемочные площадки, по крупицам получая какую-то обрывочную информацию от участников съемок, создает определенный шум, а он рождает ощущение того, что создается нечто выдающееся, что снимается грандиозный фильм. И в первый же уик-энд лента собирает двадцать, тридцать, пятьдесят миллионов долларов. А у нас критика еще до выхода фильма старается так его обложить, чтобы на него никто не пошел. Я этого не понимаю, потому что только коллективными усилиями можно оздоровить наш кинопроцесс.

Теперь пора внести коррективы в нарисованную схему, потому что прокатчик уже на уровне сценария и съемок участвует в том, что делают продюсеры. Бывало, что в «Каро-Премьер» мы начинали общаться с продюсерами и режиссерами на той стадии, когда еще можно что-то исправить. В принципе именно прокатчики больше знают о том, какой фильм сегодня нужен нашему зрителю. Это не потому, что мы такие умные, а потому, что мы практики и у нас больше опыта общения и работы с непосредственными организаторами кинопоказа — с директорами кинотеатров, в том числе и региональных, тех, которые собирают сейчас основную кассу.

А что касается пресс-просмотров, то зачем их устраивать, если речь идет о «Трое», «Матрице» или «Гарри Поттере»? А если это «Звездные войны», то о них напишут еще до того, как они выйдут. Тем не менее мы будем проводить пресс-показы в рамках бесплатной пиар-кампании.

Я хочу поблагодарить организаторов дискуссии, потому что мне кажется, что нужно сломать стереотипы отношения прессы к прокатчикам и к прокату как таковому. Сегодня мы все — участники кинопроцесса. Все в равной степени участвуем в создании конечного продукта, который появляется на рынке.

От прокатчиков зависит многое. Грамотное программирование во многом обеспечило успех таким фильмам, как «Бедные родственники» или «Дура». Чем раньше мы найдем точки соприкосновения с прессой, тем лучше. Дайте зрителю возможность самому судить о том, насколько интересен тот или иной проект, не диктуйте ему свой взгляд как единственно верный, потому что «сарафанное радио» в любом случае вас пересилит. Опросы показывают, что рецензии читают в лучшем случае 5—7 процентов зрителей.

В.Матизен. Спасибо. В выступлениях прозвучали два важных тезиса. Первый заключается в том, что кинопресса почти не влияет на прокатную судьбу фильмов, потому что те, кто ходит в кино, не читают прессу, а те, кто читает, почти не ходят в кино. Во-вторых, было сказано, что кинопресса является препятствием для продвижения фильмов к зрителю. Прокатчики стараются доставить зрителям удовольствие, а пресса ругает хорошие фильмы и не замечает плохих. Пожалуйста, вопросы.

Александр Шпагин. Если кинокритики пишут, а зритель все равно не читает, то в чем проблема?

А.Рязанцев. Проблемы нет. Просто обидно.

А.Шпагин. Боже, как скучно. Критики должны писать только положительные статьи, и всё?

С.Сельянов. Действительно, пресса мало влияет на посещаемость кинотеатров. Но процента полтора все-таки на прессу ориентируются, а это немало. И второе, более важное. Есть профессиональная аудитория — репертуарные менеджеры, владельцы кинотеатров, их директора — они прессу читают, им интересно знать, что пишут про кино. В данном случае влияние прессы более ощутимо.

А.Рязанцев. Отвечаю господину Шпагину. Пример очень простой. Это фильм «Сын маски» с Джимом Керри. Его не обругал только ленивый. Ни одной положительной рецензии я не читал. Сергей Сильянов прав в том, что менеджеры, которые решают, взять этот фильм в прокат, ставить ли его на свой экран или нет, на прессу, конечно, ориентируются. Мы тоже просчитывали выпуск «Сына маски», но он у нас получился довольно куцым. Сейчас ведь выпуск менее ста пятидесяти копий считается очень скромным. Прочтя рецензии на «Сына маски», мы были вынуждены выпустить 95 копий фильма. А зритель на картину пошел, и во многих кинотеатрах продлили сроки проката ленты. И получилось так, что мы вынуждены были приложить усилия, чтобы не нарушить договоры. В итоге «Сын маски» собрал два с половиной миллиона долларов в России, что очень неплохо для фильма, стартовавшего в количестве девяносто пяти копий. Такой вот наглядный пример отношений между печатной прессой и прокатом.

А.Шпагин. В попсовой музыке критики не существует. Есть только журналистика. Она только хвалит. В итоге мы имеем чудовищную ситуацию — территорию шоу-бизнеса оккупировали двенадцать-пятнадцать человек, и никому из талантливых попсовиков пробиться невозможно. Вроде бы все довольны, а что хорошего?

В.Матизен. Были внесены два существенных замечания. Прокатчик констатировал, что предпочтения критики и предпочтения зрителей расходятся. Хорошо известный всей прессе феномен. Странно только, что не все менед-

жеры это знают. И второе: критика все-таки влияет на определенную часть общества, точнее, на элиту, для которой мнение критиков может быть более важным, нежели мнение огромной зрительской массы. В результате прокатчики имеют материальную прибыль, но терпят моральный ущерб. Обидно, конечно.

Марина Тимашева. Мне сложно участвовать в этом разговоре, потому что само словосочетание «кинобизнес» мне не слишком понятно. Особенно после «круглого стола» продюсеров[1]. Я надеялась, что в преддверии нашего «круглого стола» они расскажут о том, что для них кинобизнес. Но поняла только то, что они не скажут правду даже друг другу, не говоря уже о том, чтобы сказать ее нам. А стало быть, я не понимаю, с чем имею дело. Поэтому, если позволите, я не буду употреблять слова «бокс-офис», «пост-» и «предпродакшн». Итак, я согласна с тем, что кинопресса не оказывает влияния ни на киноиндустрию, ни на кинобизнес, ни на зрителя. Кинопресса влияет на продюсеров и на всех, кто связан с производством фильма. Это взаимное влияние. И мы влияем друг на друга растлевающе. Не хочется спорить о том, кто именно виноват в сложившейся ситуации, но факт остается фактом. Бизнес заинтересован в рекламе, в том, чтобы продать товар и получить прибыль. И уже на стадии замысла нас всех — кинокритиков, репортеров — собирают. И сообщают: у нас замысел. И мы бодро рассказываем об этом замысле по телевидению, по радио и в газетах. Предположим, нам сообщают, что такой-то режиссер намерен снимать фильм «Король Лир». Мы бодро рапортуем об этом. Проходит год, и выясняется, что снимают «Белую гвардию». То есть мы вместе, объединенными усилиями, обманули потребителя — дали ему ложную информацию.

Далее. Нас зовут на съемки, чтобы мы о них рассказали. Стало быть, человек должен о чем-то сообщать, не зная фильма и вообще не зная, чем и как все закончится. Если этот фильм нужно рецензировать, а он не нравится, то приходится критиковать тех людей, с которыми ты практически сотрудничал. А на другой день критик (уже в роли интервьюера) должен просить тех же самых людей, товар которых он вчера ругал, о том, чтобы они дали ему интервью. Я запутываюсь, я не могу в этом участвовать. Или я прошу этого человека об интервью, или я рецензирую его фильм. А мы делаем всё. Поэтому не понятна наша роль.

Я бы не сказала, что мы паразитируем. Паразитировать можно только на организме со свежей кровью. А крови нашего кинематографа на паразитов просто не хватит. Я бы сказала, что большинство из нас — приспособленцы и обслуживающий персонал, хотим мы этого или не хотим. Фактически мы принимаем те условия, которые нам диктуют. Я своими глазами вижу на «Кинотавре», как журналисты мечутся по пляжу, получив задание от своих редакторов заглянуть в трусы той или иной звезде. Наши способности и функции — не по вине продюсеров, а по вине начальства СМИ — растрачиваются и совершенно обессмысливаются. Как может меня уважать артист, если я вчера выясняла, какого цвета у него трусы или галстук?

Едва ли не 98 процентов фильмов, которые я смотрю, не являются предметом киноведческого анализа. Это предмет для анализа товароведческого. Его должны делать люди, которые понимают, что такое бюджет, чем отличается доход от прибыли и прочее. И они должны рассказывать о потребительских качествах этого товара. Между тем рецензии на эти товары публикуются на полосе «Культура», а вовсе не на полосе «Общество» или «Экономика». И опять мы в этом участвуем. Мы берем аппарат, которому нас научили для анализа одного явления, и используем его для анализа совершенно другого. Повторяю, мы принимаем эти условия.

Кажется, что продюсеры защищают интересы зрителя. А критики вроде бы на людей внимания не обращают. Я действительно думаю, что больши-

[1] Упоминаемый «Круглый стол» также был проведен во время Сочинского фестиваля. См.: «Кто заказывает музыку?». — «Искусство кино», 2005, № 7.

нству моих коллег нет никакого дела до тех людей, которым они будто бы адресуют свои статьи. Ничего хорошего я в этом не вижу. А вот утверждение, что продюсеры на стороне зрителей, мне представляется глубоко неверным.

Александр Шпагин привел в пример шоу-бизнес. В самом деле, ни один продюсер, который работает в шоу-бизнесе, не слушает Алену Апину. Я не имею в виду лично Алену Апину, я имею в виду легион. Но при этом продюсеры почему-то уверены, что Апину любит народ. А как ее не любить, если все государственные телеканалы показывают только Апину?!

То же самое происходит в кино. Я лично считаю, что и продюсеры, и критики по-своему презирают народ. Одни считают, что народ настолько туп, что способен переварить только тупость, а другие считают, что с ним вообще не о чем разговаривать.

Конечно, мы, критики, можем повлиять на конкретных людей, если нас допустить к фильмопроизводству на той стадии, когда можно еще что-то изменить.

И последнее. В принципе все эти новости, светские глупости, интервью должны делаться рекламным агентом фильма, которому платят продюсер или прокатчик. Журналист получает зарплату в совершенно другом месте. А у нас все поставлено с ног на голову.

В.Матизен. Вижу, что критик критику — критик. Мы до сих пор говорили об апостериорной роли критики. Фильм вышел, пресса пишет. Но, как заметила Марина, критика может участвовать в фильме на стадии производства, когда можно что-то изменить. Ведь критики смотрят больше фильмов, чем продюсеры, и даже больше, чем прокатчики. Смотрят и коммерческое кино, и фестивальное. Критику картина может не нравиться, но он в состоянии подсказать, где и кому она может понравиться. Может увидеть, где ошибка, и что-то посоветовать для ее исправления. Продюсеры могли бы этим воспользоваться, но они предпочитают действовать методом проб и ошибок, расплачиваясь за ошибки своими и чужими деньгами.

Лариса Малюкова. Я хочу развить мысль, начатую Мариной. Вывожу за скобки ту журналистику, которая интересуется трусами. Мы говорим о наших коллегах. Люди, работающие сегодня в кинокритике в больших изданиях, оказываются в ситуации тотального заказа. С одной стороны, мы заказаны своей редакцией, потому что редакции больших газет нуждаются в максимально острых, не будем говорить о скандальных, но острых, ярких, лучше немножко негативных материалах. Если я буду писать «ах, какой прекрасный фильм», то это будет воспринято очень плохо. С другой стороны, мы заказаны продюсерами и дистрибьюторами как обслуживающий персонал. Я знаю, Алексей, что ваша кинокомпания не приглашает моих коллег на пресс-показы, пишет нам всем: «Вы можете прийти на пресс-показ только в случае анонса этой картины». Я не уверена, что это правильно, потому что с рекламными газетами так можно себя вести, а к серьезным изданиям странно даже предъявлять какие-то претензии. В этой ситуации единственное, что не интересует участников кинопроцесса, кроме самого пишущего человека, — это анализ. Когда продюсеры и прокатчики говорят: «Плохо или хорошо, меня это не интересует, главное, чтобы анализ был», они лукавят. Когда анализ выливается в критику, не говорю о хамстве, это воспринимается негативно.

Может, я утопист, но мне кажется, что есть возможность для диалога между создателями картины, прокатчиками и кинокритиками. Что бы вы ни говорили о процентах, есть еще имидж, который, конечно же, создается серьезными изданиями. Сколько бы вы ни утверждали, что вас это не интересует, круг нашей жизни достаточно узок. Вы думаете о миллионах, а общаетесь с пятьюдесятью-ста людьми, не больше. И именно в этом кругу создается имидж человека.

На мой взгляд, этот диалог возможен только при встречном движении. Мне очень хочется, чтобы состоялась серьезная дискуссия с большим коли-

чеством прокатчиков, продюсеров, пишущих людей. Потому что мы тоже заигрываемся. А когда журналист заигрывается, я вижу, как он берет на себя функции обвинителя. Границы игры сразу стираются, и становится страшновато.

Игорь Толстунов. Когда мы затевали этот «круглый стол», меньше всего мы предполагали предъявлять какие-то претензии друг другу. Понятно, что конфликт заложен изначально, и он, наверное, непреодолим. Я ничего страшного в этом не вижу, но при условии, что между нами отношения будут если не уважительными, то хотя бы без хамства. Чтобы мы не читали в критических статьях малоприятные словосочетания по адресу тех, кто делал фильм. Чтобы, анализируя фильм, критики не переходили на личности.

Здесь уже говорилось, что люди, которые ходят в кино, не читают серьезную прессу. Это гигантская проблема. Значит, нужно к этой аудитории заходить через ту прессу, которую они читают. Возможно, через Интернет, возможно, через досуговые издания.

О второй проблеме сказала Марина Тимашева. Не определены правила игры. Не определено, кто чем должен заниматься. Статьи серьезных кинокритиков в серьезных изданиях практически недоступны. Вот Андрей Плахов прекрасно пишет. Но вы можете себе представить тинейджера, который поймет, что Андрей хотел сказать про разбираемый им фильм? На мой взгляд, издания должны ориентировать зрителя на то, что ему посмотреть. Кто-то должен писать еженедельные обозрения о том, что выходит в прокат и что стоит посмотреть. Как Юрий Гладильщиков. Вот я его читаю, потом иду в кино и вижу, что мое мнение совпадает с его мнением. И я начинаю этому обозревателю доверять.

Доверие зрителя рецензенту очень важно. И если обозреватель через губу говорит о фильме, который посмотрели двести миллионов человек во всем мире, он просто не на своем месте. Мне кажется, что если он пишет для издания, которое читают сотни, тысячи и даже миллионы людей, то его задача не в том, чтобы проанализировать художественные достоинства картины, а в том, чтобы ее представить и высказать свое мнение. Анализ тут неуместен, его даже не прочут, потому что аналитик запутывается в деепричастных оборотах.

Игорь Потапов. Я не согласен с тем, что пресса не влияет на зрителей или влияет незначительно. У меня диплом социолога, и я знаю, что есть вещи, которые путем опросов выявить нельзя. Мне было бы интересно узнать, какова в общей массе читателей газет доля тех людей, которые обращают внимание на статьи про кино. Я не знаю этого процента, но мне кажется, что он должен быть достаточно высоким. Читатели газет — люди с несколько иными жизненными установками, чем те, кто газет не читает. Это люди, которые потребляют информацию, и, как правило, у них есть желание этой информацией делиться. Я знаю примеры, когда люди выписывают одну газету на офис, один человек ее читает и пересказывает коллегам то, что прочитал. Это не стопроцентный механизм, но такие случаи надо тоже учитывать. Человек может сказать при опросе, что он решил сходить на фильм после того, как увидел плакат или рекламу, но при этом в подкорке у него может быть информация, которую он услышал в очереди в магазине, узнал из разговора людей, которые прочли про этот фильм в прессе. Этого ваши послесеансовые опросы не учитывают. Так что влияние прессы на зрителя несколько больше, чем полтора процента. Соответственно, чтобы влияние «второй очереди» получающих информацию из прессы было больше, нужно, чтобы пресса о фильме выходила до начала проката. Отсюда — важность пресс-показов перед выходом фильмов.

Владимир Падунов. Кинокритике нужно думать о себе более скромно и менее механистично. Критики играют довольно маленькую роль в продвижении любой картины. Давно известно, что хорошая рецензия не может соз-

дать хороший спрос, а плохая рецензия не может убить прокат. Среди выступающих критиков господствует очень советская и очень механическая концепция передачи информации. Не надо думать, что читатель получает тот месседж, который вы заложили в свою статью. Виктор, я знаю тех, кто ходит на фильмы, которые ты ругаешь, именно потому, что ты их ругаешь, и столько же тех, кто ходит на фильмы, которые ты хвалишь.

В.Матизен. Это естественно. Тем более что я ругаю фильмы вовсе не для того, чтобы отвратить от них читателей. Критики сами смотрят всякую чушь — и не без пользы для себя. Я просто пытаюсь передать читателям критическое восприятие мира. Главное, чтобы прочли статью. Если прочтут — будут смотреть кино чуть-чуть моими глазами, хотя, может, кто-то никогда себе в этом не признается.

В.Падунов. С точки зрения кинопроизводства кинопресса — уникальная вещь. Любая статья, отрицательная или положительная, — это косвенная реклама. Можно сделать из нее прямую рекламу — переделать слова, перецитировать и запустить в рекламное пространство. Кинокритика не определяет, она просто занимает свое место, и это место куда скромнее, чем мы себе представляем.

Сергей Катьер. Я не согласен с Толстуновым, утверждающим, что если фильм посмотрели двести миллионов человек, то его нельзя критиковать. Чтобы оценить фильм, нужна критика. Здесь уже было сказано, что телевидение зомбирует массы. Ему несложно повести миллионы людей на ту или иную картину. И если человек, оболваненный телевизионной рекламой, идет в кинотеатр, а потом плюется и вспоминает статью, в которой хвалили эту ленту, что он подумает о таком критике? А вы требуете, чтобы критика рекомендовала фильм только потому, что на него пошли миллионы. Но это нонсенс — как же она может, найдя в этом фильме что-то, чего там нет, сохранить лицо?

Да, у нас разные заказчики. Если прокатчик хочет, чтобы пресса продвигала его фильмы, он должен платить газетам. Но он не хочет платить, потому что считает это неэффективным. Хотя во всем мире в бюджет закладываются деньги на рекламу не только на ТВ, но и в газетах. А вы экономите и при этом хотите, чтобы и рецензии были хорошие, и отношения удовлетворительные. Обвинения в паразитизме смешно слушать, потому что любая статья, как сказал наш коллега из Америки Владимир Падунов, является рекламой. Вам надо или смириться с тем, что мы существуем на разных полях, или платить деньги и заказывать критику, которая бы вас устраивала.

В.Матизен. Критика подкупать не надо. Если критику картина не нравится, а он ее хвалит, то и он сам теряет репутацию, и картина не выигрывает.

И.Толстунов. За мою многолетнюю практику мы ни разу не заказали ни одной статьи и ни одному журналисту не заплатили ни одной копейки. Если кто может меня опровергнуть, пусть поднимет руку. Потому что нам это не нужно. Мне, конечно, приятно прочесть о своих фильмах что-то хорошее, но я уважительно отношусь к мнению рецензентов. Какое удовольствие покупать себе приз? Но я говорю сейчас не об отношениях продюсера и рецензента, а о взаимоотношениях рецензента и зрителя. Рекламой на телевидении, медийным зомбированием можно загнать людей в кинозалы только в первую неделю проката — это аксиома. Но во вторую неделю вы их уже не загоните, потому что срабатывает «сарафанное радио». В России «Звездные войны» во вторую неделю проката начали провисать, а в Штатах — нет. Это значит, что в понедельник люди пошли на работу и рассказали, что фильм классный. Мы демонизируем возможности Первого канала, хотя они действительно огромны. На «Турецкий гамбит» в течение двух месяцев нельзя было купить билет ни на один сеанс, но это не заслуга Первого канала, а заслуга фильма. Он может не нравиться профессионалам, он может не нравиться критикам, но зрителю он понравился. И проблема для меня как для продюсера только одна. Я хочу, чтобы Игорь Потапов писал для своего

читателя, который верит Игорю Потапову, и чтобы этот читатель шел в кино и убеждался в том, что не зря поверил ему, Игорю Потапову. Вот и всё. А все, что мы говорим про трусы и про прямую рекламу, обсуждать бессмысленно, это проблема компании, которая занимается рекламой, или издания. Если издание считает, что нужно писать про трусы, то, наверное, ему требуется эта информация — я не знаю.

С.Сельянов. Хочу поддержать Игоря Толстунова. Абсолютно правильная мысль относительно того, что продается в прессе. Я уже много раз говорил, что пресса в лице сотрудников редакции считает, что покупаются только негативные материалы, а позитивные не покупаются. Пусть критика приводит в кино читателя, который дорожит ее мнением, потому что оно помогает ему ориентироваться в том, что посмотреть на этой неделе. Возможно, с этого момента что-то нормализуется и встанет на свои места.

Ирина Шилова. Мы не очень точно определили вопрос, кто чем должен заниматься и кто кому должен служить. Все мы в конечном счете заинтересованы в зрителе. И, стало быть, всем этим заинтересованным лицам нужно стремиться к контакту. Причем никаких велосипедов изобретать не надо. Я вспоминаю трагическую историю, которая случилась здесь, на «Кинотавре», лет десять назад, когда известный критик Валерий Туровский кричал, что его статьи не хотят публиковать в «Известиях», где он работал. Он написал три статьи о кино, а их интересовало только то, кто попал мордой в толчок. Он написал об этом четвертую статью, и ее напечатали. Но я вспоминаю и другое. В наше время газеты серьезный материал печатать не хотят, красивые рекламные журналы издаются для достаточно узкого круга читателей в столичных городах, а когда-то ведь существовали многочисленные издания Бюро пропаганды кино и во всей провинции директора кинотеатров получали не столько рецензии, сколько живую информацию — то, что может, по их мнению, привлечь зрителей, которых они очень хорошо знают, в кинозалы.

Мне кажется, что производство и прокат могут оживить взаимоотношения с критикой и поставить перед нашим цехом какую-то новую задачу. Пока мы лишь говорим, что критика бесполезна, что режиссерам на нее наплевать, что продюсерам до нас нет дела. Нужно что-то придумывать. Я призываю аудиторию не обсуждать печальное положение, а искать из него выход, который будет учитывать интересы зрителя.

Андрей Плахов. Мне давно понятно, что хотя мы участвуем в нарисованной здесь схеме кинопроцесса, наши позиции совершенно разные. С этим ничего не сделаешь, с этим надо смириться. Если рассматривать схему с точки зрения бизнеса, то люди слева зарабатывают деньги в сфере кинопроката или самого кинобизнеса, а люди справа зарабатывают главным образом в других местах. В частности, в своих редакциях, которые либо заинтересованы, либо не заинтересованы печатать статьи о фильмах и имеют на этот счет свои соображения. Кроме того, наши профессии по своей сути антагонистичны. Наверное, нужно искать компромиссы и точки пересечения, но не нужно доводить до абсурда стремление к сближению: оно не может быть бесконечным.

Одна из задач критики — оценивать кино по критериям искусства. И вообще следить за развитием кинематографа и кинематографистов. Например, Сергей Сельянов, который начинал как достаточно авангардный режиссер, на наших глазах превратился в акулу кинобизнеса. Мы, конечно, рады за него, но тем не менее, отслеживая этот процесс, мы объясняем что-то и себе, и, может, Сельянову, хотя он не очень хочет к нам прислушиваться.

Есть вещи, на которые критика влиять не способна, и не нужно к этому стремиться. Мы не должны забывать о том, что критика имеет огромное значение для продвижения *другого* кино. Без критики ни Ким Ки Дук, ни Альмодовар не имели бы в России той аудитории, которую они имеют, — то есть без наших репортажей с фестивалей, без промоушна, который мы устраива-

ем артхаусным режиссерам, в том числе и некоторым российским. И это чрезвычайно важный момент. Деньги, которые они собирают, несопоставимы с деньгами «Звездных войн». «Звездные войны» сами себе заработают эти деньги, без всякой критики. Я лично не считаю себя обязанным поддерживать подобные проекты — у них и так все замечательно. Гораздо важнее поддержать проекты, которые в этом нуждаются.

В.Матизен. Мы заканчиваем. Хочу отметить, что кроме специально приглашенных продюсера и прокатчика обсудить отношения с прессой пришел еще один продюсер и ноль режиссеров. Режиссеры, однако, активно посещают вечерние обсуждения фильмов, чтобы послушать представителей прессы.

Что можно сказать, подытоживая дискуссию? Во-первых, критика важна сама по себе. Без критики нет разума. Кто не критикует, тот не сомневается, кто не сомневается, тот не мыслит, а кто не мыслит, тот не существует. Во-вторых, раздражение против критики обратно пропорционально самокритичности авторов. В третьих, на критику вообще не стоит раздражаться, поскольку критическое противодействие фильму вызвано его антиэстетическим действием на критика. Но критика должна разбирать картины, а не устраивать разборки с их создателями.

Критика может играть важную роль уже на стадии производства фильма — увидеть его недостатки, которые не видны создателям и редакторам, и даже подсказать пути улучшения. Критик — холодная голова и профессиональный скептик, а скептическая позиция полезна в каждом деле. Кроме того, мы много смотрим и потому много видим. Так что я бы посоветовал продюсерам и прокатчикам не упускать обоюдной выгоды.

Роль прессы по отношению к готовому фильму, какой бы мизерной она ни представлялась на первый взгляд, в действительности тоже довольно серьезна. Об этом говорили Марина Тимашева, Игорь Потапов, Андрей Плахов. Критика — что-то вроде айсберга: чуть-чуть над водой, остальное под ней. Критика влияет на элиту, а не на массу. К примеру, голос критика, услышанный тем, кто принимает важные решения, значит для кино больше, чем кассовые сборы в сотнях кинотеатров. Критика продвигает кино как искусство. Критика создает репутации фильмам и кинематографистам. Критика, и только она, поддерживает память о фильмах и обеспечивает им место в истории кино. Те, кто не отражается в зеркале кинопрессы, существуют физически, но не существуют ментально. Так что если мы паразиты, то такие, что без нас — только в Лету.

Записал В.Матизен

Р Е П Е Р Т У А Р

«9 рота»,
режиссер
Федор Бондарчук

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Всем стоять!

Вообще — всякие глупости. Посторонние вроде мысли. (Лезли в голову во время просмотра «9 роты», потому что я женщина и плохо переношу *это все*. Стрелялово еще ладно. Хуже — ужасающая половая вульгарность, вообще присущая совковым мужчинам — этому позору человеческой цивилизации. А еще хуже — вненравственное местоположение массовой культуры. Массам надо вдалбливать, что убивать нельзя, сука, и красть нельзя, а им толкуют, что оружие — это очень красиво).

Например: почему-то никогда не воспринимала Федора Бондарчука как сына Сергея Бондарчука, то есть не думала об этом и преемственности никакой не ощущала.

А между тем преемственность была заявлена самим отцом в символической, угодившей в перестроечные времена как кур в ощип картине «Борис Годунов». Символика была нешуточной: лезли всякие самозванцы на царский трон не только в красиво смутные, Вадимом Юсовым снятые времена, но и в реальности быта советских кинематографистов. Сергей Бондарчук в образе царя Бориса тревожно гладил по голове царевича — а им-то и был юный Федя Бондарчук.

Но Федор быстро заматерел и стал совершенно сам по себе, хорошо и внятно очерченный, со своим рельефным черепом, бородкой, классно выдержанной иронической дистанцией по отношению ко всему, что он делал.

«9 рота»

Автор сценария **Юрий Коротков**
Режиссер **Федор Бондарчук**
Оператор **Максим Осадчий**
Главный художник **Григорий Пушкин**
Художники-постановщики **Константин Плуженко, Александр Стройло, Жанна Пахомова**
Композитор **Дато Евгенидзе**
В ролях: **Алексей Чадов, Артур Смольянинов, Константин Крюков, Иван Кокорин, Артем Михалков, Михаил Пореченков, Федор Бондарчук, Михаил Еланов, Иван Николаев, Сослан Фидаров, Дмитрий Мухамадеев, Амаду Мамадаков, Карен Мартиросян, Александр Шейн, Олесь Кацион, Марат Гудиев, Александр Лыков, Александр Баширов, Алексей Серебряков, Ирина Рахманова, Михаил Ефремов, Алексей Кравченко, Станислав Говорухин, Андрей Краско**
Продюсерская компания «Слово», Art Pictures, СТС, Украинская Медийная Группа, 1+1, MRP Matila Rohr Productions Oy
Россия
2005

Ну так выглядело — элитный парень с колоритной внешностью забавляется всякими артистическими штучками. Играет в кино. К этому нельзя относиться всерьез, потому что все *якобы* и *как бы* (самые распространенные паразитические выражения в новой России), без напряга, между прочим, по дружбе. Приятель снимает кинцо — а ты забежал на часок, показал класс и дальше побежал. Артистическое необязательное существование.

Кино — это для папашек, чтоб им серьезные лица делать и всех учить жить по телевизору и с трибун. Спасибо. Вроде как наелись. На всю оставшуюся, как говорится.

«9 рота»

А ты — просто живешь. Питаешь семью. С друзьями перетираешь, что да как. Вообще за державу обидно, но за себя и за своих парней — не обидно ничуть.

(Это я такой воображаемый внутренний монолог сочиняю, чтобы понять своего героя — правда, это вряд ли возможно. Невозможно. Хотя о чем-то я догадываюсь верно. Я же поняла, что *на войне у них стоит*. Без всяких аллегорий, а реально — в окопах и блиндажах этих уродских начинается эрекция. У многих. Стала спрашивать — и честно признались некоторые: да, правда. Лютый стояк. Не правда ли, это многое объясняет? В «9 роте» есть такой эпизод: на боевых учениях солдаты развлекаются зрелищем могучего фаллоса, который их товарищ, бывший художник, вылепил из пластида, пластиковой взрывчатки. Куда уж символичней! Мои догадки истинны, потому что они верны.)

Но сезон *якобы* и *как бы кино* прошел. Открылся новый сезон: принято шить картины по росту публики, и чтоб все было, как у больших: долби, стедикам, бокс-офис. Того дилетантского детишкиного как бы кино, в котором когда-то Федор Бондарчук принимал живейшее участие, сегодня даже немного жаль. Там, среди пустынь трехгрошового цинизма, иногда попадались крошки иронии, остроумия, искренности. Скажем, «Даун Хаус» Качанова. Тогда казалось — хуже некуда. Сегодня ясно: есть куда.

Постмодернистская переделка «Идиота» Ф.М.Достоевского — Иван Охлобыстин переделал, сыграл «Рогожина» и получил такой заряд отвращения к собственной деятельности, что, покаявшись перед людьми, ушел в церковь. Теперь он отец Иван. Федор Бондарчук (по тогдашнему — Федя, никто иначе и не говорил) играл в «Даун Хаусе» главную роль, то есть «Мышки-

на» — расслабленного ботаника, прибывающего из-за бугра в крутую кислотную Москву. Как играл? Ну а как они все «играли»? Придуривались кто как умеет. Дурное кино, так и время было дурное, с каким-нибудь там Борисом Абрамовичем в качестве главного ньюсмейкера. Никакой дисциплины: распустившиеся олигархи-аллигаторы в Кремль чуть не в кроссовках на босу ногу ходили. Веселые дедушкины времена. Теперь не то.

А что теперь?

А теперь надо, Федя, надо выбиваться в Федоры (в отцы Федоры?) Теперь, когда укреплена вертикаль власти (укреплена — стоит, значит?) и вместо всякого там дебоша и хованщины — еди-и-и-иная Россия, надо в этой ситуации забивать место. Шутки кончились. Нынче у любого могут спросить: а ты кто такой?

«9 роту» можно в известной мере счесть покаянием в миру, без ухода, в рамках избранного круга деятельности. Но, конечно, шалости вроде «Даун Хауса» забыты прочно, и ответ Ф.С.Бондарчука звучит так: я — сын всемирно известного кинорежиссера Сергея Бондарчука, тоже кинорежиссер и патриот своего отечества. Отзыв: тогда проходи.

Но, видите ли... Ведь ложь это все. Никакая вертикаль не стоит. Все — подделка, все — ненастоящее. И Кремль — гипсовый. И единая Россия — чучело (чучело начальника, набитое рублями). И новое, такое энергичное, бойкое, «профессиональное» наше кино — тоже чучело. Муляж в натуральную величину.

Что, все муляж?

Да. И «Ночной Дозор», и «Статский советник», и «Турецкий гамбит», и «Бой с тенью», и «9 рота». В титрах этих фильмов крупными буквами написано имя режиссера. Эту позицию когда-то отбил у вечности авторский кинематограф XX века — писать имя режиссера яко Создателя, первым и главным. Но все вышеуказанные фильмы как будто снял один и тот же демон. У лиц, позиционирующих себя в качестве режиссеров, нет никаких, даже малейших, особенностей авторской манеры. «Бекмамбетов» ничем не отличается от «Файзиева» или «Бондарчука» с «Янковским». Никакого личного отпечатка — ни в сюжетосложении, ни в выборе актеров, ни в композиции, ни в ритмах рассказа, ни в способах показа. И тут, конечно, наши ребята — только провинциальные отличники общих процессов, которые не ими начаты. Вслед за большими голливудскими драконами семенит и наш, в косовороточке и лапоточках, но умненький и проворный дракончик. Скоро он лапоточки бросит, их уже почти не видно...

Итак, нового демона, пришедшего на смену старым богам кино, я назвала бы *демоном занимательности.*

Принцип занимательности есть часть принципа извлечения из некоего сырья предмета чистого наслаждения. Это — погибель для человека. Скажем, сахар. Он входит составной частью в растительный мир и придает вкус многому из того, что идет в пищу. Но сахар можно извлечь из сырья, сделать самостоятельным продуктом и есть сколько захочешь. Люди так и поступили, обретя благодаря употреблению чистого сахара невероятное число болезней и рабскую физиологическую зависимость. (Кстати, то же самое произошло с сексом — чистый секс был извлечен из сырья жизни, как чистый сахар, и тоже послужил вышеупомянутой погибели.)

Занимательность — это сахар искусства. Она содержится в произведениях искусства в разных видах и долях — где-то ее больше, где-то меньше. Мы все прекрасно знаем, что это такое и на что реагирует наш потребительский организм. Занимательность бывает всяких сортов, и мы их чуем — в поворотах сюжета, в присутствии криминала, в манере загадывать загадки, в эффектах исчезновения и появления, в половых вопросах, в привлекательности лиц и тел героев, в острословии, в чередовании напряжения и расслабления, в ясности и умолчании да много еще где. Занимательность бывает и в музыке, и в литературе, и в живописи, и в кино. Она сама по себе — не главное, не определяющее ценность, суть, вес произведения искусства, как и са-

хар не может быть главным в питании. Но сладкое — вкусно, а занимательное — интересно. Если вы сахарозависимы, то, проклиная и ненавидя себя, будете, даже зная, как это вредно, пожирать пирожные — точно так же вы, став *занимателезависимы*, будете поглощать книжки и фильмы, где будет высокая доля сюжетной и упаковочной занимательности. Постепенно вы разучитесь употреблять нормальную пищу — она покажется вам пресной, безвкусной.

То, что демон занимательности сейчас делает с кинематографом, выделяя чистую занимательность и добавляя ее в конечный продукт суповыми ложками, превращает производство картин в нечто совсем новое, какую-то другую отрасль деятельности, для которой определение «искусство кино» не годится.

Я предложила бы следующее определение: *массовый кинематический дизайн.*

Говорю так, потому что рассматривать фильм «9 рота» в категориях искусства кино — занятие однообразное. Ни под какие категории он не подойдет, вот и всё. Но как произведение массового кинематического дизайна он кондиционен. Если не верите — давайте попробуем, поразбираем.

1. Тема. Драматургия. Сюжет

Действие картины «9 рота» происходит во время так называемой афганской войны — ввода советских войск в Афганистан, — накануне полномасштабного вывода этих войск (1988—1989).

Молодые люди призывного возраста добровольно заявляют о своем желании проходить службу именно в Афганистане. Их отправляют сначала на учебу, затем на боевые действия. В бою почти вся девятая рота гибнет, но исполняет приказ (занимает высоту).

Главный вопрос для тематики такого рода состоит в том, что это за война. Поскольку войны бывают разные. (А иначе как нам расценивать судьбу героев и как к ней относиться?) Кто с кем воюет, за что. Кто прав и кто виноват. Какую нравственную позицию занимает автор фильма, если он есть, или идеологический заказчик данного кино, если он как-то проявил себя.

«9 роту» некоторые «критики» сравнили с картиной Фрэнсиса Форда Копполы «Апокалипсис наших дней». Это, дескать, наш «Апокалипсис». Хотя бы потому, наверное, что и там, и там в начале летят вертолеты. Что такое цитата и подражание, «критики» уже не помнят. Сравнивая между собой две вещи и находя в них похожие детали, они считают вещи похожими. (Какие уж сейчас, в единой России, критики. Даже смешно. Быстренько вернулись мы к системе бутербродов: съел бутерброд — изволь кричать «ура». Фильму Бондарчука эта «критика» прокричала такое «ура», что страшно представить количество бутербродов. Впрочем, клевещу. Наши орлы способны *делать это* за просто так. По зову сердца. Зов сердца — это же на Руси вечный зов. Или же еще проще — от безграмотности.)

Коппола — нетипичный представитель американской мании величия. Его «Апокалипсис» — на мой взгляд — пафосное, напыщенное, почти что оперное кино. Однако позиция автора заявлена четко: ввязавшись в преступную войну, герои роскошно и красиво сошли с ума и ввергли мир в пучину гибели. (Мир, оказывается, должен расплачиваться за американскую бездарность!) Героев обманули, но они виноваты тем, что согласились участвовать в преступлении. Четко и ясно. По части смыслов кино 70-х сбоев не давало — это было запрещено.

В нынешнем же массовом кинематическом дизайне именно область смысла табуирована категорически. В дизайне нет смысла, в нем есть воля и стиль, но не смысл. Поэтому зритель «9 роты» ничего не узнает о том, на какую войну попали герои и почему.

Так что же мы делали в Афганистане? И почему восемнадцатилетние мальчики вызывались отправиться туда добровольно? Целая сцена придумана: перед отправкой пожилой полковник с умудренным лицом Станисла-

ва Говорухина спрашивает, не передумал ли кто. Надо сделать шаг вперед. Один мальчик передумал, у него проблемы в семье, но сделать перед лицом товарищей шаг вперед он не может. И отправляется, и гибнет вместе со всеми заодно.

Вроде бы эффектно — стоят юноши, вытянувшись в струнку. «Кто передумал?» И лица: бледные, напряженные. И мы знаем, что парень передумал, и волнуемся за него — сделает шаг? Не сделает? Эффектная и неправдоподобная театральщина этой сцены (вряд ли отказ ехать в Афганистан непременно следовало делать при товарищах как ритуальный жест, да что-то сомневаюсь я и в том, спрашивал ли кто об этом отказе/согласии), в общем, извинительна в массовом кино. Но не извинительно, на мой взгляд, другое — оценочный вакуум.

Плохо или хорошо то, что парень не смог отказаться поехать на верную гибель, потому что не нашел силы противостоять массе? Это малодушие? Или правильное и верное чувство товарищества? Хорошо или плохо, что эти парни сами решили ехать в Афган? Мы знали бы об этом, вооруженные отношением автора к этой войне. И в конце концов кое-что проясняется. Но не по отношению *именно к этой, конкретной войне, войне в Афганистане, которая велась такими-то людьми в такое-то время*. И что это такое — убивать чужих людей во имя собственной дружбы?

Можно понять позицию тех, кто считает эту войну преступной и бессмысленной. Хотя бессмысленной эта война не была — развязавшие ее кремлевские деды блюли национальные интересы потверже нынешних политических манекенов. Можно понять и тех, кто настаивает на необходимости для России «идти на Восток». Но в фильме «9 рота» нет ни того, ни другого. В нем есть нечто совсем иное. Находящееся вне области смысла, или принципа историзма, или нравственной позиции. При чем тут вообще все это? Речь идет о другом. В «9 роте» показана *очевидная эстетическая привлекательность военной фактуры в принципе. Привлекательность и занимательность войны как дизайна.*

Было ли такое у Сергея Бондарчука? Да. Глубоко в существе — было, как есть оно почти у всех кинорежиссеров-мужчин.

Война — классный дизайн. Это интересно — война. Но это не принято было извлекать из прочих составляющих творческой натуры, об этом не говорили, в этом не признавались. Нельзя было. Христианство и коммунизм нависали: делать можно, признаваться же — ни в какую. Суть и форма были неразъемны — признаваясь в любви к атрибутам войны, человек становился защитником и пропагандистом войны. Кто же это разрешит? Признание в любви к войне — это краткое счастье безумия, после чего философ-страдалец или народ-страстотерпец помещаются в хорошую, удобную, изолированную от человеческого сообщества клинику.

Ницшеанский мотивчик позволяет себе использовать для характеристики персонажа сценарист «9 роты» Юрий Коротков. Призывник по прозвищу Джоконда, бывший художник, рассуждает о том, что оружие и вообще вся война в целом — это воплощенная гармония, ничего лишнего. Он-де оттого и отправился по своей воле на войну, что искал эстетического совершенства. Другого персонажа, мальчика-детдомовца Лютого, этот декаданс коробит, он обзывает Джоконду придурком.

Образ влюбленного в войну художника с точки зрения историзма — фальшив до неприличия. В 1988—1989 годах продвинутые мальчики-художники подпевали Цою, Кинчеву и Бутусову, крушили — идеологически — кремлевских дедов и не могли считать Афган ничем, кроме тоталитарного преступления. Но в «9 роте» перед нами не 1988 год и не афганская война, а обобщенный, концентрированно приукрашенный и при этом современный дизайн войны.

Разве герои фильма — люди 1988 года? Они говорят, к примеру, «без понтов» — разве тогда так говорили? Нет, в 1988 году «без понтов» говорить не могли, поскольку никаких понтов не существовало, и гражданин, имеющий

«понты» в современном смысле мог идти в одном направлении — в отделение милиции, притом только в одном виде — в сопровождении сотрудника милиции. Но дело не в подобных мелочах. Это современные парни — современная психофизика, жаргон, отношение к сексу, современная развинченность пластики, речи, мысли, современные реакции. В кинематическом дизайне и не может быть историзма, любые исторические приметы здесь — грим, украшение, пикантные детали, набор декоративных элементов. Титры, уточняющие, где и когда происходит действие, — это договор о мере условности и не более того. «Афганистан, 1988» — такая же условность, как «Афины, V век до н.э.» или «Франция, 1789».

Заявка времени и места действия обязывает кинематического дизайнера использовать форму одежды и оружие более или менее соответствующего (массовому представлению) образца, вот и всё. Кроме того, в этом роде визуального искусства нет и привычной для зрителя искусства кино истории — эпического, драматического или лирического типа.

Собственно, никакой истории и не будет рассказано — у героев нет ни прошлого, ни будущего. Скупые сведения о прошлом не найдут никакого развития. У двоих (кстати, конфликтующих между собой) героев в миру остались молодые жены, и трудно сыскать советского сценариста или режиссера, который не показал бы в финале этих юных жен вместе, в трауре, со скорбно-просветленными лицами, на могиле с красной звездой. Но «9 рота» обошлась без подобной преемственности — не нужно.

А не нужно оттого, что история в фильме все-таки рассказана, но она другая, *не человекоразмерная*.

Я сформулировала бы эту историю так: привлекательное, но бесформенное и бессмысленное человеческое сырье идет на военный дизайн, наполняет его локальный фрагмент и служит его небольшой, но выразительной деталью.

2. Герои

Команда героев состоит из молодых лиц, отобранных хорошо, даже очень хорошо. Это чистая победа — зрительское доверие возникает именно потому, что лица подобраны хорошо. По голливудско-советским рецептам. Это важно, иначе мы не поймем, почему кинематический (и не только) дизайн побеждает в восприятии, почему он нравится, почему он вкусен и сладок. Коллективный герой «9 роты» эстетически привлекателен именно как коллективное тело. Красивое молодое мужское тело. Валюта, собственно говоря.

Каждый в отдельности внимания не удержит и на пять минут — нет характера, нет истории, только маска и кличка в «блицкриге» самопоказа. Но все вместе сцепляются в клубок энергий в живое, активно шевелящееся существо по имени Девятая рота. Нет индивидуальностей в традиционном понимании — да, конечно. Но подобное развоплощение разве не ложится идеально на психологию масс? Те, кто смотрит фильм, сами по большей части индивидуализированы слегка, чуть-чуть. Мамы не спутают, ну а со стороны уже разницы почти что и не видать. Особых примет нет. Единая Россия: отличаемся по цене часов. Если часов нет, то видно — один высокий, другой узкоглазый, у третьего губы толстые, у четвертого зуб металлический. Для судмедэксперта достаточно. Для дизайна тоже.

Выделяются трое: Лютый (Артур Смольянинов), Воробей (Алексей Чадов), Джоконда (Константин Крюков). Нет, мы и про них ничего не поймем — как и почему оказались на войне, чего хотят и какова динамика их внутреннего развития. Но личностный потенциал этих артистов выше ординара. Они явно, откровенно привлекательны, артистичны и, может быть, даже талантливы. Они выполняют элементарные, трехгрошовые задачи, но делают это грациозно.

Что касается лиц второго плана, а второй план, как правило, устанавливает уровень достоверности и мастерства изделия, то, на мой вкус, он прова-

лен. Он забит хорошими актерами и при этом пуст. Вообще-то кинематический дизайн не вовсе враждебен принципу творчества и включает в себя актерское искусство как необязательный элемент. Если вдруг внутри дизайна кто-то ни с того ни с сего вдруг начнет играть старомодно — хорошо, с подробными оценками и подтекстом — пожалуйста. Целого он все равно не перешибет, а общий рельеф обогатит за счет искренних проявлений, повышенной выразительности и чего-нибудь еще. В «9 роте» такого не произошло (как произошло в «Турецком гамбите» — с Александром Лыковым и в «Статском советнике» — с Никитой Михалковым). Образа врага вообще не создано, он заменен восточным дизайном в стиле минимализма. Основная нагрузка по части лицевой выразительности ложится на артистов среднего возраста, изображающих собственно армию — преподавательский состав, командиров и старослужащих.

Лица взяты интересные — Михаил Пореченков и Михаил Ефремов, Александр Лыков и Алексей Серебряков. Но взяты именно как картинки, элементы конструкции, украшения для пустоты. Вот, к примеру, Серебряков. Теперь, конечно, принято (у нас это всегда принято — делать вид, что, по словам Лескова, «весь наш род русский вчера наседка под крапивой вывела») говорить, оттеняя величие «9 роты», что это чуть ли не первый фильм об афганской войне. Во всяком случае, главный. Или так: лучший. Нет, извините. «9 рота» — и не первый, и не главный, и не лучший фильм об афганской войне. Были куда лучше — скажем, «Нога» Тягунова или «Афганский излом» Бортко. В «Афганском изломе» (картине, на пять художественных порядков превышающей фильм Федора Бондарчука) играл в свое время Серебряков — прекрасно. Он играл заматеревшего на войне русского парня, ставшего убийцей, привлекательного и страшного одновременно. Помню, как он ухмылялся, показывая стальные коронки, — бестия войны, пес войны. А в «9 роте» Серебрякову, отличному артисту, кстати, надо присутствовать в роли преподавателя-офицера на военной базе и произносить краткий статичный монолог об Афганистане. (Скорее всего, режиссер видел «Афганский излом» и пригласил актера именно из-за того, что самоутверждался в афганской теме). Серебряков вроде бы намекает на некую сложность своего персонажа, играет скулами, ищет «ненаигранный подтекст». Трогательный такой. Кому это нынче нужно? Показал лицо — и ступай себе в кассу.

Путем, так сказать, Михаила Ефремова. Ефремов — настоящий артист по природе. Но из картины в картину он переходит в одном и том же виде и состоянии — особо не напрягаясь. Лицо «благородного разбойника Дубровского» становится все более самодовольным, нахальным, пустым и вульгарным, манера все более развязной и однообразной, роли сокращаются в объеме, ибо артист делается невыносим, однако победный вид, комический «пофигизм» и верные друзья не покидают Ефремова. В «9 роте» он появится, чтобы вручить молодому герою земляку талисман на счастье — и действительно, Лютый выживет. Других объяснений тому, почему остался в живых именно этот герой, нет, стало быть, в мире картины действует эта сила — сила талисмана, подаренного земляком, который, расставшись с талисманом, тут же и погибает.

Ни в каком жанре такого не бывает, кроме фэнтези. И фэнтези — главный жанр кинематического дизайна, и если перед нами вроде бы произведения другого жанра, тот, возлюбленный жанр все равно проступит, как проступает в «9 роте». Хотя бы в виде магических оправданий в распределении жизни и смерти.

Совсем отдельная история с Михаилом Пореченковым. Его вообще-то так же трудно испортить, как стерлядь, но русские ведь могут всё, в том числе и испортить стерлядь. Пореченков силен великолепной природой, светлой и обаятельной, совершенной естественностью артистического поведения и удивительной «чистотой звука». Он хороший артист, но чем лучше артист, тем яснее и тверже его диапазон. Сам Федор Бондарчук, я бы сказала, хорошая «притворяшка», а это другое занятие и плата за него другая. «Притворяшка»

думает, что и все кругом «притворяшки» и надо следить за тем, чтобы притворство было разнообразным. Маска устала — меняй маску. Для кинематического дизайна Пореченков фигура заманчивая, поскольку артист замечательно хорош собой. Но брать его в устойчивом качестве «луча света в темном царстве» нельзя, надо придумать новое (иначе ты, получается, тыришь у товарищей). И вот красивое лицо Пореченкова портят мнимым ожогом (какая-то плетенка справа, как на пироге с повидлом) и дают ему роль контуженого прапорщика Дыгало. Этот прапорщик все время орет и хочет обратно на войну. Пореченков не просто фальшивит, он фальшивит шумно и ужасно, как туба. И плохая, никак не написанная роль (без мотивов, без развития), и само пространство картины ему чужды.

Это происходит не потому, что Федор Бондарчук чего-то не знает или не понимает. Подчеркиваю, это важно: Федор Бондарчук умен, талантлив и знает и понимает многое. Поменялись боги кино, вот в чем дело, — поменялись или вовсе погибли. Теперь перед нами совсем другое искусство, которое просто называется так же. И для этого искусства не суть, что за артист Пореченков или какой кошмар творится с Ефремовым.

С точки зрения искусства кино «9 рота» — плохой фильм. С непрописанной, пунктирной, невнятной историей, где драматургия подменена эффектами, с недостаточной индивидуализацией героев, с низким уровнем актерской игры.

С точки зрения кинематического дизайна — всё в порядке. Фактура грамотная, ритмы правильные и звук «щщуух!» — с которым в нашем новом искусстве схлопывается и разворачивается пространство, — на месте.

И с точки зрения местной идеологии, то есть конкретного самочувствия начальников, все в порядке. Единственный след сюжета, который можно сыскать в картине, прочитывается так: девятой роте приказали взять высоту, но командиры внезапно получили приказ уходить из Афгана и стали это делать немедленно, поэтому роту забыли в спешке, она удерживала высоту напрасно, но приказ выполнен, а это главное. Последняя часть фильма состоит из сплошной стрельбы и воплей, после чего оставшийся в живых Лютый говорит, отправляясь домой: «Мы победили».

Война — это правильное место для хороших парней. А побеждает здесь тот, кто выполнил приказ начальства. Любой. Без рассуждений и оценок.

Понятно, штафирки[1]?

---

[1] Штафирка *(устар.)* — невоенный, штатский человек; шпак (обычно с оттенком презрительности). — Новый словарь русского языка, том 2. М. «Русский язык», 2001, с. 1029. — *Прим. ред.*

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Возвращение Одиссея

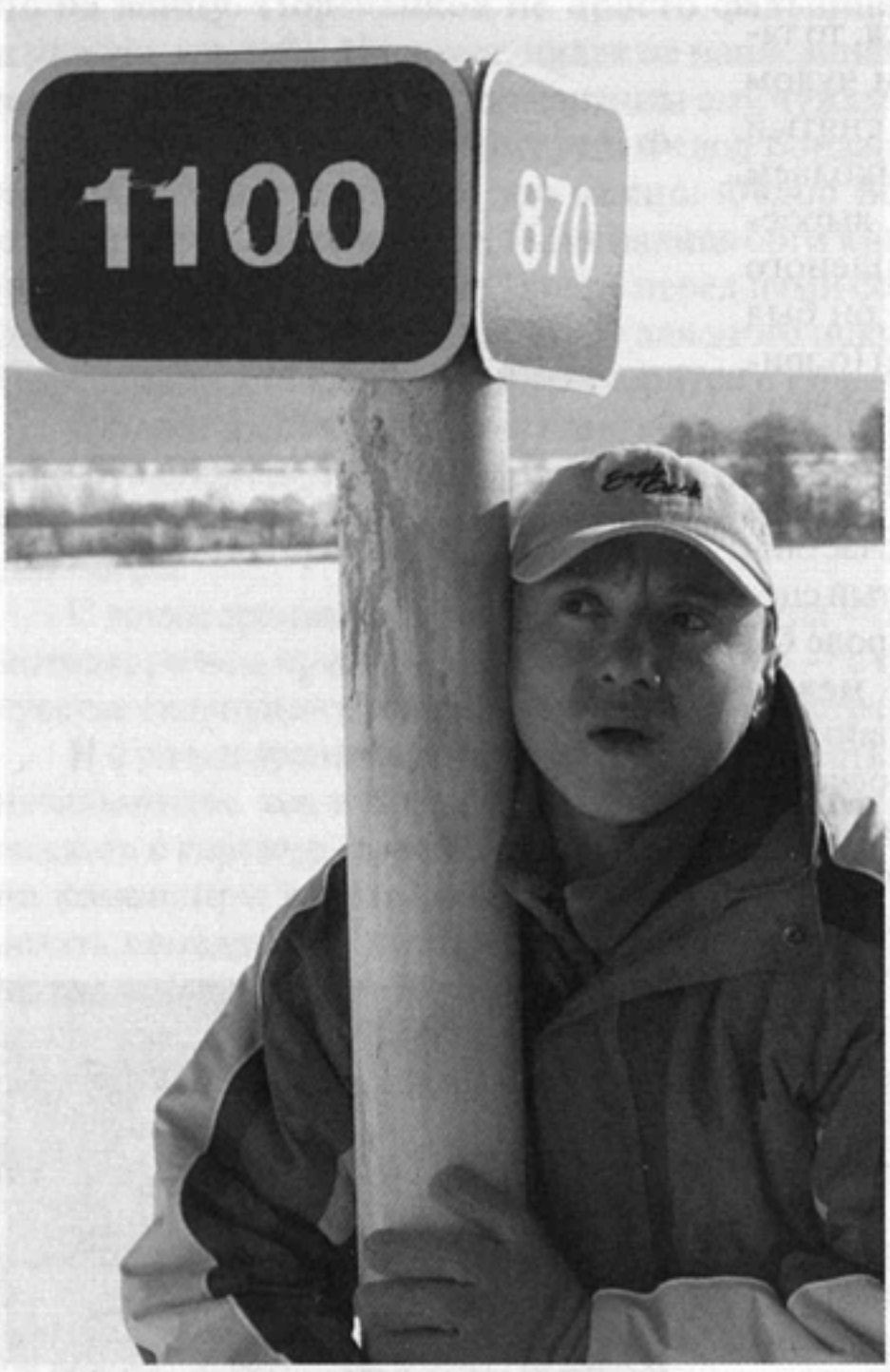
Если случаются в кино чудеса, то таким маленьким, скромным чудом был фильм «Облако-рай», снятый в 1991 году режиссером Николаем Досталем. Как подснежник, выросший на помойке среди крашеного картона и ржавых железок, он был благодарно замечен критикой (о зрителе тогда речи не было), получил все положенные призы и тихо отцвел, не дав ни семян, ни побегов. Чудо и есть чудо. Видно, все счастливо как-то сошлось: странноватый сценарий Георгия Николаева вроде бы ни о чем, балансирующий между «советской» любовью к провинциальным чудикам и перестроечным любопытством ко всяческим фрикам и маргиналам; печальный клоун Андрей Жигалов с кашей во рту и лицом новорожденного младенца — в роли Коли, а вокруг — компания колоритных актеров, все с этаким сдвигом: от незабвенного Шарикова — Владимира Толоконникова до Ирины Розановой с ее русско-народной статью королевы провинциального сельпо, от прелестной маленькой кубышки Анны Овсянниковой до юной Аллы Клюки, поражавшей порывами плоти и темперамента... Плюс «синкопированный» отчасти ритм со множеством «пропусков» и зависанием на важных деталях, и оптика, чуть смещенная в духе русского авангарда, и легкий «сюр» вроде облаков, плывущих над оклеенными обоями стенами без потолка... И еще песни, которые поет Коля — хрипловатый, неумело рифмованный лепет под гитару про одинокую звездочку в вечном небе и облако-рай, которое неизвестно где... Наивная тяга к запредельному и острое ощущение пустоты зависшего бытия, когда прошлое вроде кончилось, а новое никак не наступит...

Из всего этого и соткался фильм —

«Коля — перекати-поле»

Авторы сценария **Георгий Николаев, Николай Досталь**
Режиссер **Николай Досталь**
Оператор **Юрий Невский**
Художник **Владимир Ярин**
Композитор **Алексей Щелыгин**
Звукорежиссер **Дмитрий Назаров**
В ролях: **Андрей Жигалов, Алла Клюка, Ирина Розанова, Сергей Баталов, Лев Борисов, Анна Овсянникова, Владимир Толоконников и другие**
Творческая студия «Стелла» при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ, телеканал «Россия»
Россия
2005

незатейливый провинциальный анекдот про бестолкового Колю, который неожиданно для себя соврал, что собирается уезжать, и, движимый вдруг проснувшимся энтузиазмом своих земляков, вынужден был и впрямь уехать неведомо куда, неизвестно зачем. Анекдот, перерастающий в трагедию едва ли не уровня «Сентиментальных повестей» Зощенко, где страдания и муки совершенно ничтожных людей достигают масштабов поистине шекспировских. В трагедию, к коей без кавычек применимы слова Рок, Герой, Жертва.



«Коля — перекати-поле»

Первые десять минут действие просто стоит на месте. Коля, вставши рано воскресным погожим утром и выйдя во двор, обстроенный серыми пятиэтажками, мается жаждой общения и происшествий. Но что происходит, о чем можно поговорить? Разве что погода хорошая, а по радио дождь обещали. Он и пристает ко всем с этой погодой, но разговор буксует: да, погода хорошая, да, дождь обещали, и он то ли будет, то ли нет — дальше всё, тупик... «Что тебе этот дождь? — лениво наставляет Колю старший друг Федя (С.Баталов). — Будет он или не будет — тебе-то что? Ты что, уезжать, что ли, собрался?» И тут Коля неосмотрительно делает следующий шаг в развитие, так сказать, разговора, еще не понимая, что это шаг в пропасть: «Да, собрался. Уезжаю я». «Куда?» — «На Дальний Восток. Друг у меня там. Друг пригласил...»

Так происходит Событие — ничтожное, как взмах крыльев бабочки, но удивительным образом сдвигающее с места застывший мир. Субстанция жизни приходит в движение. Глобус начинает вращаться. И вот уже снулый Федор стоит на крыльце, браво выпятив грудь, и в глазах у него — огонь, и рыжие усы победно топорщатся. А распатланная жена его Валя (И.Розанова) является с шикарной прической и макияжем, в новом праздничном сарафане. Жизнь вдруг обретает смысл. Есть повод красиво выйти из дома. Совершить поступок неслыханной щедрости, пожертвовав отъезжающему чемодан, как это делает сентиментальный «уркаган» Филомеев (В.Толоконников). Есть повод скинуться, принарядиться и торжественно выпить всем вместе — проводить героя. Есть повод позаботиться о собственном благосостоянии, прибрав к рукам остающиеся бесхозными Колино имущество и жилплощадь... Есть повод жить, испытывать сильные чувства, реализовывать затаенные желания и насущные интересы... И все эти разбуженные героем желания, чувства и интересы соединяются в неодолимую силу Рока, с железной необходимостью выталкивающего бедного Колю за пределы обжитого пространства — в космическую пустоту, в никуда.

Зачем?! Он не хочет! Куда ему ехать?! Ведь у него здесь все! Друзья, любимая, дом. Он любит этих людей, он ведь хочет, чтобы именно они его поняли и оценили! И они ведь уже поверили в него, они ему искренне благодарны за то, что он — Герой — одолел силу, превратившую их мир в сонное царство. И веснушчатая гордая фифа Наталья (А.Клюка) в модном атласном жакете с плечами тоже уже почти его оценила и страдает по-настоящему ввиду предстоящей разлуки, плачет навзрыд. Но беда в том, что никак не может она связать свою судьбу с прежним, обыденным, «негероическим» Колей, который, по словам ее матери Татьяны Ивановны (А.Овсянникова), «только болтается без толку, как козел на веревке». А стать Героем он может, только если уедет, рискуя потерять любимую навсегда. И она это понимает, и он. И выхода нет, и ничего не поделаешь. Складка глубокой, недетской муки рассекает Колин младенчески выпуклый лоб, в глазах — боль, душа рвется на части. А тем временем грузчики в желтых жилетах — два дюжих молодца, одинаковы с лица, — деловито выносят из Колиной комнаты шифоньер, стулья, столы, кресла. Все меньше шансов отыграть все обратно. Земля из-под ног уходит...

Коля запирает дверь, в отчаянии падает на кушетку под ковриком с горными орлами и высями — единственное, что осталось. Но соседи, друзья, знакомые — вдохновленные и разбуженные им, — ломятся к нему в комнату, заглядывают в окошко над дверью — ни спрятаться, ни убежать... И Филомеев, явившись со связкой ключей, отпирает дверь, сметает последнюю преграду, защищающую Колю от неизвестного будущего. Федор с женой упрекают его, что он «стал какой-то злой», грубит, прячется от людей, которые все к нему с широкой душой. «Я запутался. Зачем мне уезжать, если все так хорошо!» — «Нет, ты должен. То есть ты не должен ради нас жертвовать новой жизнью». А ушлый сосед Филипп Макарыч (Л.Борисов) уже приводит нового жильца в Колину комнату. И автобус уже вот-вот...

И на вечерней заре всей толпой, взяв Колю под белые руки, с песнями и плясками провожают его на остановку, где на столбе означены километры — в одну сторону 1100 в другую — 870, куда ни скачи, ни до какого государства не доскачешь. И вот уже Филомеев истошно орет: «Автобус!», и Колю заталкивают в открытую дверь, и Натаха с перевернутым лицом цепляется, кричит: «Пиши мне!», и автобус уезжает, увозя его в неизвестную даль, одного, без всех самых дорогих и нужных людей. В финале, любовно и ласково улыбаясь, они сидят-покачиваются в автобусе у него за спиной: Натаха с кубышкой-матерью, и Федька с Валентиной, и Филомеев, и сосед, занимавший десятку, и Филипп Макарыч, который оттяпал жилплощадь, и тетка, прибравшая мебель, — все те, кого он лишился, кому принес себя в жертву или, точнее, кто принес его в жертву богам дальних странствий и перемен, чтобы спокойно жить себе дальше, оставаясь на месте, но веруя, что перемены все же возможны.

Почти через пятнадцать лет Н.Досталь снял фильм про то, как Коля вернулся. Зачем? Чтобы повторить былой успех? Но режиссер пять лет искавший деньги на продолжение фильма «Облако-рай», не мог не отдавать себе отчета, что успех если и будет, то по-прежнему весьма камерный. Разве на паре фестивалей картину покажут и по телевизору, желательно вместе с первой частью, иначе никто ничего не поймет. Так зачем же было так биться? Видимо, историю нужно было досказать до конца. Мифологический сюжет требует завершения: так, Одиссей после долгих скитаний должен вернуться домой, и Агамемнон получить удар кинжалом от руки дочери.

И вот зимним воскресным утром Коля на раздолбанной иномарке с японскими иероглифами подъезжает все к тому же столбику с цифрами: 1100—870. Одет он пижонски, по-иностранному: в белых штанах, в оранжевой куртке, но модные перчатки, как у маленького, пришиты у него к рукавам, и так же нелепо он падает, едва выбравшись из машины, и детская физиономия не изменилась: тот же доверчиво приоткрытый рот, нос уточкой и круглые, младенческие глаза под бровками-запятыми. Пересекши плотину

на замерзшей реке, он въезжает в родной поселок и останавливается во дворе, окруженном знакомыми пятиэтажками. Первым замечает его Филомеев, постаревший, но бодрый. Он по-прежнему орет как резаный и тянет Колю в гараж, где у него теперь самогонное производство. Но углядевший всю эту сцену из окна Федька тут же выскакивает на улицу в тапочках на босу ногу, за ним Нинка с Федькиными ботинками и лисьей шапкой в руках, и в результате торжественное застолье по поводу возвращения Коли разворачивается где и положено — на Федькиной кухне. Там ничего не переменилось: те же стены, тот же стол, табуретки, гороховый суп... Только кастрюля новая: «Федя на 8 марта подарил».

И дальше все сидят, кушают филомеевский самогон, слушают Колины рассказы о морских приключениях, но чувствуется, что им не до рассказов, их распирает, мучает какая-то тайна — из тех, что не расскажешь без подготовки: «Ты выпей, Коля, выпей! Ты ведь еще ничего не знаешь...» Что за тайна? Оказывается, у Коли есть сын. Натаха родила после его отъезда. А он и не знал. И она тогда не знала, что родит. А потом вышла замуж. И у нее семья. И еще один сын растет от нового мужа — Валерика. И живет она в бывшей Колиной комнате, точнее — в квартире, потому что сосед Филипп Макарыч женился на Натахиной матери и к ней переехал, а вся квартира молодым досталась. Вот. И что теперь делать? Можно, конечно, Коле Натаху с собой забрать, а детей на деда с бабкой оставить или на Валерика. Но Натаха не такая, она детей не оставит. Можно взять только старшего, но младшему тоже ведь мать нужна. И потом, как же Валерик? Можно, конечно, и Валерика взять с собой, но это уже, как все понимают, слишком. Значит, лучше Коле просто уехать и не ломать людям жизнь. На сына поглядеть из окошка, вон он бегает с братом вокруг машины. А с Натахой не стоит ему встречаться. Уехать поскорее, и все дела — будто его, Коли, и не было. Так всем будет лучше. Лучше бы, конечно, ему тогда было и не уезжать. Но кто ж знал. А раз уехал, не стоило возвращаться...

И Коля, хоть и подготовленный как следует самогоном, хоть и хмельной, понимает с тоской и болью, что некогда, вытолкав его в дальние страны, у него отобрали, отняли единственно предназначенную ему жизнь, которую он должен был прожить здесь, среди близких людей, с любимой женщиной, с родным сыном. Он — перекати-поле — скитался, надеясь вернуться домой, и вот вернулся, а места ему здесь нет. И никому он не нужен. И даже на один день его не примут в прежний, теплый, родимый мир, куда он так стремился, по которому так тосковал. И тут Коля уже не случайно, а совершенно сознательно прибегает к проверенному рецепту: он врет. Врет, что болен экзотической какой-то болезнью, которую подцепил ненароком у африканских аборигенов-каннибалов, что жить ему месяц от силы и никому и ничему он не угрожает, ни на что не претендует, только хочет познакомиться с сыном и по-людски пообщаться-попрощаться с любимой.

Тут уже, конечно, все пошли Коле навстречу. Тут, понятное дело, слезы, сочувствие, расспросы, охи, ахи, мексиканский сериал. Жизнь вновь наполнилась высокими переживаниями и смыслом. Все готовы душу раскрыть. И Наталья пришла, и к детям Колю пустили. Потому как благодарны, ибо он опять соврал в точку. Именно то соврал, что им нужно. Ведь в этом болоте если что и не стояло на месте, так это время. За прошедшие годы юная Наталья превратилась в зрелую тетку, бравый Федор с красавицей женой увяли, поблекли, Филомеев, Макар Борисыч и Натальина мать вошли в ранг окончательных стариков, и всем им — кому раньше, кому позже — предстоит отправиться в последнее путешествие, откуда не возвращаются. А тут вдруг на тебе — Коля, которому, оказывается, на тот свет через месяц. Он уйдет раньше их и как бы вместо кого-то из них, его вновь можно выпихнуть, отправить вперед себя, принести в жертву. И полюбить, как жертву, и пожалеть, как жертву, и порадоваться втайне, что это с ним, а не с кем-то из близких-родных такая беда, и приласкать, прижать к груди напоследок, и оплакать, а самим жить долго и счастливо, потому что все уже как-то устроились, срослись и друг без

друга не могут. Не то что он — бродяга, перекати-поле. Да вот еще и машина у него заграничная — можно отобрать, зачем ему на том свете машина?

В общем, «мыльная опера» с Колиным возвращением успешно завершается притворными рыданиями, раздачей подарков (Коля от души привез всем сестрам по серьгам, потратив деньги, что нажил за долгое плаванье) и праздничным фейерверком. В финале салют гремит и полыхает за гаражами, в то время как Коля в легкой курточке, один-одинешенек, раздавший все, с пустыми руками, похлопывая себя по бокам, бежит по морозу на автобус, который вновь увезет его в одинокое странствие. Умрет он или нет — не суть важно. Для земляков он уже́ умер, причем умер красиво, трогательно, позволив им проявить лучшие чувства и придав новую ценность их устоявшейся жизни. Как тогда, в первый раз, Колин отъезд спас их от смертной тоски и позволил выжить, так что никто, слава богу, не спился, не повесился, никто никого не убил, никто ни с кем не развелся, а некоторые даже переженились — и все только крепче сплотились в теплый, неразделимый ком. Так и теперь, вытолкнув Колю в смерть, они все сильнее и крепче будут держаться друг друга. Значит, жертва принесена не напрасно.

Второй фильм, надо сказать, кондовее, грубее, прямолинейнее первого. Тут уже нет открытий. Сюжет движется по той же легко узнаваемой траектории, персонажи предъявляют все те же характерные черты и пороки; актеры отчасти наигрывают, как в сериалах, и морщины на их изменившихся лицах выглядят выразительнее и «честнее», чем интонации, мимика, эмоциональные всплески. Даже Жигалов не удивляет, хотя по-прежнему демонстрирует редкое сочетание эксцентрики и настоящего драматизма. Но при всех разочарованиях, которые принесло знакомство с вторым фильмом, все равно остается ощущение необходимости этого эпилога, подтвердившего повторяемость и непреложность механизмов судьбы, когда целый человеческий муравейник выживает за счет смиренной и неоцененной, полубессознательной жертвы, которую снова и снова приносит тот, кто в наименьшей степени наделен инстинктами хищника. Да, его «съели» однажды, но он снова готов отдать себя на съедение, чтобы они были счастливы.

Соединение химически чистого альтруизма, который излучает каждая клеточка Колиного нелепого естества, и обыденно-грубой материи жизни, где все перемешано: добро и зло, корысть и тоска по лучшему, — возносит скромную историю Коли — перекати-поле до уровня каких-то совершенно недоступных сегодняшнему кино универсальных, мифологических, вечных коллизий. Мы знаем героев, которые воюют, убивают, самоутверждаются, мошенничают, мстят, пакостят... Но чистых душою младенцев, дыханием которых вращается мир, нет. Они берутся непонятно откуда, из других измерений, из иной жизни. И когда хоть один вдруг попадает в поле зрения нашего кино, иначе как чудом это не назовешь.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Корки от апельсинов

Кто же захочет возвращаться к тому замечательному времени, когда твоим хлебом, твоей подушкой и твоим пиджаком была несбыточная надежда!

Владимир Дудинцев. «Не хлебом единым»

Пришел я к нему. Он сидит с трубкой, весь из себя каменный. А на столе у него фотография Ходченковой в обнаженном виде, где она купается в море. Я спрашиваю: «Порнушка?» А он отвечает: «Боттичелли».

Виктор Сухоруков. На пресс-конференции

«Не хлебом единым»

По мотивам одноименного романа Владимира Дудинцева

Автор сценария **Владимир Валуцкий**
Режиссер **Станислав Говорухин**
Оператор **Юрий Клименко**
Художник **Валентин Гидулянов**
Музыка **Иоганнеса Брамса**
В ролях: **Михаил Елисеев, Светлана Ходченкова, Виктор Сухоруков, Алексей Петренко, Александр Розенбаум, Варвара Шулятьева, Валентина Березуцкая, Евгений Гришковец, Владимир Семаго и другие**
Киностудия «Вертикаль»
Россия
2005

На титрах жарко льется металл в плавильном цехе, плюется черно-белыми искрами. Беспринципный карьерист и двурушник директор завода Дроздов, в приглушенном, но все равно колоритном исполнении Виктора Сухорукова никак не хочет давать ход изобретению бывшего фронтовика и бывшего школьного учителя физики Лопаткина. Меж тем жена Дроздова (ее играет фирменное лицо предыдущего фильма режиссера «Берегите женщину» Светлана Ходченкова), кутаясь в серый каракуль и пуховый платочек, посматривает из-под разлетных бровей на худющего скуластого фронтовика-изобретателя (дебютант Михаил Елисеев старается походить на изможденного Владимира Дружникова в «Сказании о земле Сибирской»). Карьеристы-инженеры второго плана плетут козни вокруг какой-то машины, которая должна сделать переворот в производстве, — судя по чертежам и диалогам, это некие трубы для производства труб, которые раньше почему-то заменяла земляная отсыпка, вот ведь как. Соперники воруют идеи с бедняцких ватманов Лопатки-

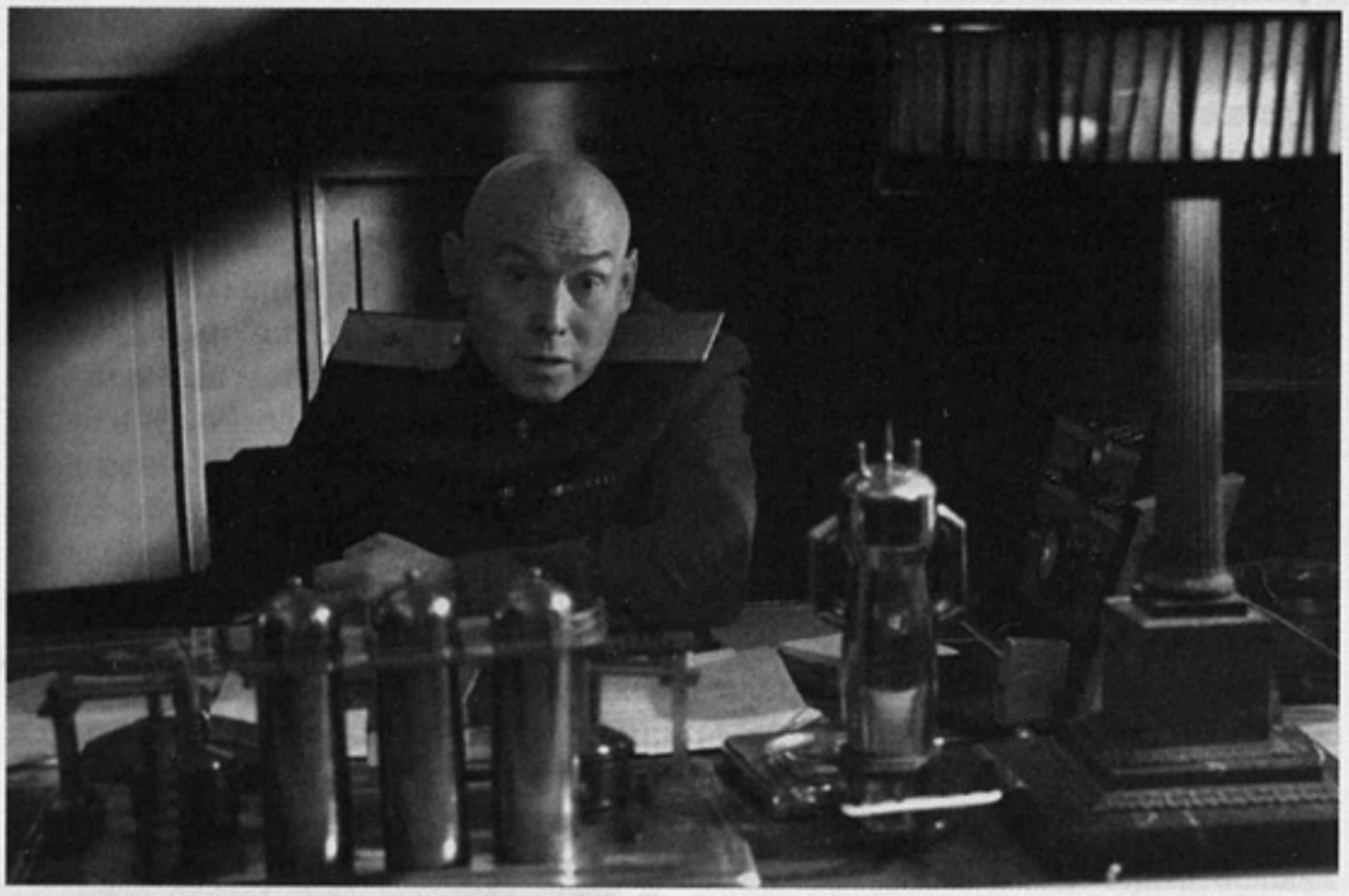
на, ради которых он отказывает себе в еде и сне, выдают их за свои и тормозят социалистический прогресс в корыстных целях. Даже справедливый и образованный генерал-инженер (Александр Розенбаум) ничем не может ему помочь. За все это негодяя Дроздова триумфально переводят из далекой заснеженной уральской Музги в партийно-правительственную Москву, дают крупный пост и позволяют дальше измываться над бедным Лопаткиным. Который тоже переехал в столицу в поисках правды, но не находит ее даже в газете «Правда».

Меж тем жена Дроздова с помощью бойкой домработницы Шуры (таких в былые времена задорно играла Люсьена Овчинникова, и новенькая Варвара Шулятьева хорошо за ней понаблюдала) искала, как девушку без адреса, поразившего ее воображение изобретателя, которого травит ее нелюбимый муж. И, найдя его в комнатушке полубезумного профессора-рационализатора (Алексей Петренко), тайком продает купленный мужем каракуль за полцены завистнице соседке из уральских времен. Потом подбрасывает Лопаткину деньги в пухлом конверте, чтобы он доизобрел свое изобретение спокойно. Ее начинают ужасно раздражать приставания бесплодного мужа и номенклатурный рай, где правит бал его инфернальная плебейка мамаша (характерная запевала из сидоровских «Старух» Валентина Березуцкая). Наконец Дроздова бросает мужа и получает долгожданный рай в коммунальном шалаше. Лопаткина же судьба бросает из огня да в полымя. То коварно возносит в будто висящее в безвоздушном пространстве и сформированное из ироничных диссидентов закрытое КБ по приказу какого-то крутого, но очень серого функционера в близком к оригиналу исполнении коммуниста-капиталиста Владимира Семаго. То — из-за интриг стерильного Дроздова — отправляет в сталинские лагеря уже на излете диктатуры. И помогает в этом Дроздову мимолетный росчерк пытливого следователя, взглянувшего на Лопаткина довольными жизнью глазами шоумена Евгения Гришковца. А бывшая жена Дроздова тем временем верно ждет возвращения изобретателя, воспитывая сына все в той же коммунальной комнате больного шпиономанией гения-изобретателя.

Как бог из машины, во все это безобразие вмешивается душевный генерал. Ему удается разыскать невезучего Лопаткина в лагерях и перевести его в элитную суперзону, населенную одними гениями, ожидающими оттепели. Кажется, они делают ракету, которая то ли отправит на орбиту первый спутник, то ли первую бомбу куда следует. Но и Лопаткин со своими трубами тут не лишний — ракета, в сущности, тот же отрезок трубы. Однажды генерал привозит жену Дроздова с ее сыном от Лопаткина к одиноко стоящему домику с охраной и подводит к окну — так герой узнает, что у него есть сын, а зритель понимает, что у фильма наступил хэппи энд.

Сначала может показаться, что это архивное кино, невесть из каких секретных хранилищ Белых Столбов выплывшее на свет. Прямо-таки как документальная липа в «Первых на Луне». Но постепенно иллюзия подлинности рассеивается. И дело не только в том, что играют узнаваемые актеры. Конечно, внутри фильма, в его герметично замкнутом пространстве, рассказ об этих удивительных событиях лишен и тени юмора. Но в восприятии, как и при пересказе, волей-неволей возникает ёрническая интонация. Уж слишком холоден этот красивый, но мертворожденный плод любви «Сказания о земле Сибирской» к «Делу Румянцева». Во время выхода романа Дудинцева в Советском Союзе расцветал настоящий жанровый кинематограф, в котором только за два года была произведена такая прелесть, как «Высота» (картина, идеальным образом сочетающая производственный конфликт и насыщенную эротизмом жгучую мелодраму), «Дело было в Пенькове», «Девушка без адреса», «Дом, в котором я живу», «Летят журавли», «Весна на Заречной улице», «Дело Румянцева», «Карнавальная ночь», «Ночной гость», «Два Федора» и, между прочим, «Коммунист». И Говорухин явно намеревался передать дух времени романа средствами киностилистики времени выхода романа. Не имел же он в виду «Кубанских казаков», «Падение Берлина», «Мичурина», «Кавалера Золотой Звезды» или, прости господи, «Заговор обреченных»? А разница меньше чем в десять лет тут превращается в стилистическую пропасть. Хотя

остается и нечто общее для послевоенного советского кино — черно-белое изображение и четкое деление персонажей на «черных» и «белых», высокая риторика в бытовых диалогах и плакатный лиризм плюс пафосная музыка, почти беспрерывно и назойливо комментирующая душевное состояние героев. Однако Говорухин все же промахнулся куда дальше, чем на десятилетие, оскопив пронизанный эротикой жанр 50-х до пышной условности 30-х. Впрочем, практически все было против его интересного замысла, и, прежде всего, сам режиссер, органически не склонный к постмодернистским или подобным им играм в стиль и не видящий, судя по его скупым высказываниям, разни-



«Не хлебом единым»

цы между обманкой-подделкой и стилизацией. Но то, что легко можно простить художнику, сделавшему вещь «в манере...» (если стиль угадан), начинает выпирать при рассматривании фальшака. Ну, промашка с музыкой очевидна — Брамс ни к концу 40-х — началу 50-х, ни ко второй половине 50-х годов не имеет ни малейшего отношения. Но не в авторе музыки дело, хотя он и напоминает совсем некстати о бородатой шутке застойных времен про «трибрамсавальса», над которыми публика покатывалась со смеху, потому как ни разу Брамса не слышала и филармонию почитала презабавнейшим занудством.

Однако дело не в Брамсе. Как говорится, губит людей не пиво — губит людей вода. Практичная задача сделать из одного материала и фильм, и сериал читается почти во всех картинах, снятых в наши дни. Но побеждает сериал, которому никакая стилизация — штука сложная, хлопотная, концептуальная и умная — не нужна, а нужна обманка. Актеры, которые наверняка чувствовали себя неловко в столь выморочном сюжете, тоже предпочли сложной стилистической задаче сыграть в манере 50-х годов сериальную подделку под психологизм мексиканского розлива — и стали работать над собой «по Станиславскому». В итоге у большинства исполнителей получился обычный пережим. Что привело к тому, что медийные персоны, показавшиеся в ролях-камео, придают больший объем истории, чем главные герои. Органичен на экране только Виктор Сухоруков, по роли которого рука режиссера явно прошлась с ножницами, сильно урезав главного злодея. По-видимому, слишком сложной и привлекательной натурой выглядел товарищ Дроздов рядом с картонным дуэтом жены-изменщицы и изобретателя-аскета. Возможно, в сериал эта актерская работа войдет полностью и ею можно будет по-настоящему насладиться. Ведь Сухоруков действительно играет главного злодея — личность яркую, противоречивую, с душой, полной потаенных уголков, с умными, все понимающими глазами, с моноидеей вылезти из грязи в кня-

зи, с шоуменскими задатками харизматичного лидера, с умением эффектно ходить по трупам, со способностью подчинять себе людей, с похотливостью, как у хорька, и зверским аппетитом.

Как ни странно, именно Сухоруков сыграл то, что было написано в романе, и то, из чего должна была бы складываться стилистика фильма, — яркую серость. Опальная книга Дудинцева, написанная если не суконным, то уж точно слишком экономным и шершавым языком, оживает только когда появляются отрицательные герои. Конечно, Лопаткин — гордый художник, которого к священной жертве потребовал Аполлон, а он готов принести в жертву заодно и всех вокруг. И автор его любит как идеал, но рука писателя выводит другие рулады. Идеал либо тускло размышляет о сложностях своих несуществующих отношений с девушкой Жанной, либо бормочет свою абракадабру про отливку центробежным способом чугунных труб, про износоустойчивость изложниц (не подумайте плохого, это то ли желоб, то ли та самая труба для производства труб), ферростатический напор, температуру полученного из вагранки металла. Недаром, когда перевод романа появился на Западе, один американский критик обескураженно отозвался одной строчкой: «Из этой книги читатель узнает о трубах куда больше, чем ему хотелось бы». Зато плохиши — Дроздов и его окружение, занятое интригами, — даже на ту же производственную тему рассуждают более прихотливо:

— Полагаю надо войти с ходатайством о замене существующего стандарта новым, — продолжал Урюпин. — Пересчитать надо. Узаконить этот фактический брак.

— Ты неточно выразился, — перебил его с тонкой улыбкой Дроздов. — Брак бывает разный...

— Товарищ Урюпин, конечно, имеет в виду брак в смысле матримониальном, — вставил Авдиев, и сумасшедшее веселье запрыгало в его голубых глазах.

Вот это сумасшедшее веселье, тонкие улыбки, намеки и подначки, страсти роковые, подлые предательства, гурманство дорвавшихся до власти батраков и бьющую в нос самыми дурными запашками жажду жизни писатель щедро отдал отрицательным героям. Говорухин, человек ригорически справедливый, у них это попытался отнять, сделав зачем-то Дроздова импотентом (хотя в романе сын у героини был именно от него) и добавив любовного романтизма с чужой женой унылому Лопаткину (хотя тот только к концу романа пытался для себя уяснить, нужна ему эта привязчивая дама или нет). Но ярчайшая индивидуальность Сухорукова вылезла из замысла, как палец из порвавшейся перчатки. Его природа как нельзя лучше подходит для стилистических упражнений. К тому же он актер умный и знает, где надо добавить клоунады, а где наступить на горло собственной эксцентричности. И он вырвал из общего контекста свою роль, которая, безусловно, прибавляет ему очки. Об остальных главных героях этого сказать не могу — они битых два часа позируют, вывернув шею, но глаза их по-рыбьи холодны.

Относительная свобода обращения Владимира Дудинцева с реалиями только что разоблаченного тоталитаризма, наверное, для многих людей старшего поколения так и осталась знаком подлинной творческой свободы и художественной зрелости. И вряд ли они смогут увидеть то, что проза про интриги вокруг рационализаторского предложения, «смело» припудренная адюльтером, демонизмом карьериста Дроздова и нравственными подвигами инакомыслящего изобретателя-аскета Лопаткина, проповедующего свою машину как святое писание, не пластична, не ложится на пленку, не дышит. Все, что мы видим на экране, — это зачем-то оживленный труп. Зрелище, при всей благообразности, которую придали покойнику, не воодушевляющее. Режиссер явно сам чувствовал это и очень смело расширил историю, дописав несколько эпизодов к роману. У Дудинцева в финале герой довольно быстро выходил из тюрьмы — в его деле разобрались и восстановили справедливость. Додуманные мытарства Лопаткина по зонам, его работа в высоколобой шарашке, доящей идеи из гениев, и вереница добрых генералов-начальников (одного из них сыграл сам Го-

ворухин), чующих носом будущую оттепель, явно работают на будущий сериал, загромождая фильм ненужными подробностями. Зато первая же сцена романа Дудинцева, где был сочный и очень киногеничный эпизод, безжалостно вырезана (хотя ее сняли!) ради того, чтобы впихнуть на экран побольше сюжетных поворотов. А там вернувшийся на Урал Дроздов ехал со станции на повозке, запряженной лошадьми, потом шел пешком по белому снегу и на ходу кормил жену столичными апельсинами, выбрасывая корки на дорогу, где их подбирали уральские мальчишки, такого лакомства сроду не видавшие. Киностилистика в том урезанном виде, какой мы ее видим сейчас на экранах, напоминает те самые апельсины — зрителям практически достаются только корки.

Впрочем, от всех критических инсинуаций режиссер уже заранее отмахнулся, как от назойливой мухи.На пресс-конференции в Выборге, отвечая на вопрос, не боится ли он, что производственные моменты будут вызывать смех, Говорухин ответил: «Только у вашего брата кинокритика. Вы с собой-то разберитесь, со своим восприятием! И еще у тинейджеров, но они это и по телевизору смотреть не станут. Они, как увидят в первом кадре ручей из расплавленного чугуна, будут ждать, что в него бросят человека, и, не дождавшись, переключат канал». За что он критиков не любит, я понимаю: кто ж их любит. Но подростки-то чем провинились? Лучше бы Станислав Сергеевич нашел время почитать в Интернете, как они обсуждают его фильм «Благословите женщину» — от вполне резонных предложений свериться с учебниками истории (alfamega) до слезного крика девочки (danochka) «Зачем учебники, если фильм хароший и синтиминтальный» («правильнописание» у них хромает, как у Вини Пуха). Однако режиссер думает о них, зрителях, с нескрываемой злобой, а это первый признак слабости: «Я был убежден, что у нас самая образованная, самая лучшая в мире публика. Но сегодня в кино ходят тинейджеры и яппи — тридцатипяти—сорокалетняя дурь. Мне совершенно не хочется для них работать. Мой зритель в кино не ходит, потому что у него, как правило, нет денег на посещение современного кинотеатра. Для моего зрителя противен сам запах этих кинотеатров, противны фильмы, которые там показывают, и противны люди, жующие рядом поп-корн. Вот что-что, а поп-корн у меня никак не монтируется с представлением о кино!»

Здесь, наверное, собака и зарыта. Желание Говорухина перенести на экран скучный, но «крамольный» оттепельный хит — это образцовое стародавнее произведение соцреализма с человеческим лицом — легко можно объяснить его нынешними представлениями о месте и роли кино. Раньше ему нравились горы, необитаемые острова, детективы и детская классика. Но потом он напряженно размышлял над судьбами России. А страна у нас такая, что раздумья над ее судьбами изматывают человека настолько, что для него меркнут краски. И тут, когда мир померк, а кинотеатры пропахли поп-корном (и никто не любит этот запах), он внезапно увидел выход из всех бед в лике Светланы Ходченковой — нормально красивой женщины, актрисы пока что не выдающейся. И возвел ее в ранг боттичеллиевской Венеры. И занялся чистым искусством, «которое не пахнет» (ой ли), чистым до такой степени, что нам, чумазым, туда лучше не соваться.

Резоны для этого у режиссера наверняка самые высокие. Они всегда и у всех высоки до невозможности. Но судят по результату. А результат поразительно смахивает на насилие над материалом и над зрителем (в широком возрастном диапазоне от двенадцати до сорока лет), который под поп-корн в хорошем кинотеатре еще, представьте, и чувств хочет. Куда девался прекрасный жанрист, умеющий и увлечь, и напугать, и рассмешить, и вообще сделать праздник людям, спокойно переступая на полшага — ровно настолько, чтобы быть интересным, — границу вкуса? Где спрятался замечательный актерский режиссер, делающий из эпизодических ролей бенефисы-конфетки вроде Маньки-Облигации? Ау! И из кабинета, попыхивая трубкой, выходит серьезный господин, решивший заняться сериальными адаптациями советской эпохи для тех, кому воспоминания заменяют жизнь.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

С любовью. Няня

Когда Лариса Садилова показала свой дебютный фильм «С днем рождения!», все признали его событием, необычайным для эпохи малокартинья, которая первый раз пришла в наш кинематограф в середине XX века, а второй раз — в самом его конце. Картин опять стали выпускать мало, а те, что появлялись, были плодами кризисного сознания. Авторское кино продолжало делать вид, что ничего в мире не изменилось, а чисто жанровые фильмы адресовались в пустоту за неимением проката и публики. Понятие социального кинематографа (за исключением «Брата») вообще ушло в прошлое, связываясь с советскими рудиментами или с перестроечной пеной.

Садилова нашла правильный баланс арт-формы (черно-белая съемка под документ), острого жанра (женская мелодрама), вечно злободневной социальности (судьбы провинциалок) и даже докатившегося до нас феминизма. Следующий свой фильм «С любовью. Лиля» режиссер делала уже как мастер канона, став лидером в своей нише. В этой картине почти не было документальности в понимании 60-х, наоборот, была жанрово-тематическая реминисценция 70-х, которые породили в кино целую галерею женщин — странных, сладких, деловых, неприкаянных, часто проявляющих своенравность и самостоятельность, но непременно ищущих своего принца. В общем, то была смесь феминизма с конформизмом. Поскольку эпоха оригинала отдалилась на двадцать лет в прошлое, «Лиля» воспринималась почти как ретро, хотя и была прописана в современности. Именно этот двойной временно́й объем придавал ей особое очарование.

«Требуется няня» — кино с гораздо более мощным социальным

«Требуется няня»

Автор сценария и режиссер **Лариса Садилова**
Оператор **Анатолий Петрига**
Художник **Манзура Ульджабаева**
Композитор **Ахмад Бакаев**
Звукорежиссер **Раим Чарыев**
Монтаж **Елена Даньшина**
В ролях: **Марина Зубанова, Алексей Макаров, Виктория Исакова, Ира Шипова, Раиса Рязанова, Валерий Баринов**
«Ричмонд»
Россия
2005

зарядом. Садилова первая вышла на тему, буквально лежащую на поверхности, но совершенно не востребованную. Наше кино последнего десятилетия состояло из фильмов «про богатых» и «про бедных», но удивительным образом избегало (даже по касательной) конфликта между новыми классами. Сценарий «Няни» бил не в бровь, а в глаз.

Служанка, плебейка, приходила в дом «аристократов» («новых русских») и обнаруживала за приличным фасадом фальшь и гниль: ткни — и рассыплется. Что она и делала: соблазняла неприкаянного ребенка (ментально, разумеется) и анемичного главу семейства (сексуально), заодно попользовав его

«Требуется няня»

престарелого папашу, беременела от кого-то из них и получала от буржуев отступного, но главное — утверждалась в их глазах как социальная реваншистка и победительница.

В какой-то степени аморализм ее поступков напоминал поведение служанок-революционерок из «Церемонии» Клода Шаброля, хотя до показательных расстрелов дело не доходило. Сценарий намекал и на другие, пусть даже весьма далекие, западные «ключи к прочтению» — от притчи «Слуга» Джозефа Лоузи до почти гиньоля Тони Ричардсона «Мадемуазель». Тут уже срабатывали не социальные, а скорее, фрейдистские и экзистенциальные ряды ассоциаций. Тема взаимообратимости господ и слуг, эротический аспект классовой борьбы (воспетый еще Золя) и много чего другого вспоминалось при чтении сценария Садиловой, пускай даже она ничего этого не имела в виду буквально.

Сценарий все-таки был о няне и, конечно, сильно погружен в быт. Главный вопрос состоял в том, что перетянет в процессе реализации — бытовая или бытийная составляющая. В общем и целом можно сказать, что победила бытовая. Это связано и с характером дарования Ларисы Садиловой (самая сильная его сторона — острая наблюдательность и умение чувствовать материю, фактуру жизни), и с выбором объекта, постановочно-художественного решения, актеров.

Все основные съемки проходили в доме, который сама Садилова и ее муж звукооператор Рустам Ахадов недавно построили в районе Внуково. Звук взлетающих самолетов, запах недостроенности и присутствие реальных таджиков гастарбайтеров (их бригадир — самый достоверный из всех героев), не-

сомненно, внесли в картину дух аутентичности. По типажному принципу выбраны и члены семьи: мутный и безвольный «новый русский» Андрей (Алексей Макаров), его вечно висящая на телефоне неврастеничная жена Вера (Виктория Исакова), их избалованная и заброшенная дочка Аля, девочка «с тараканами в голове», которую легко повернуть и к добру, и к злу. К слову сказать, играющая девочку Ира Шипова оказалась киногеничной и даже заслужила поощрительный приз на «Кинотавре».

Няня Галя (бывшая учительница биологии) легко завоевывает сердце девочки. И потому, что Галя не похожа на других, и потому, что учит Алю двойной морали, позволяющей выживать в чуждом мире. Для родителей и для бабушек с дедушками — показательное чтение стишков, для души — зарытые в землю «секреты» и секреты злой человеческой натуры, всегда интуитивно чувствующей, кто более слаб, чем ты, и на ком можно отыграться (на том же таджике или на беззащитных животных). Няня делает из девочки свою копию, а та принимает ее, сильную и хитрую, в качестве ролевой модели.

Няню играет Марина Зубанова, чья влюбчивая провинциалка Лиля стала несколько лет назад открытием новой актрисы. Играет хорошо, но именно Зубанова своим простонародным обаянием в значительной степени способствует тому, что образ утепляется и выводится из-под прицела моральной критики. Совершенно не удивлюсь, если зрители будут именно этой героине сочувствовать, считая, что поделом она «развела» богатых придурков. В то время как хотелось бы, чтобы авторы, не делая Галю инфернальной, наполнили ее большей двойственностью.

Баланс такого рода тем более важен, что противостоящая няне «семья» слишком убога и анемична, а персонажи второго плана (отец Андрея и его жена) карикатурны. Собственно, не победить такой разложившийся воинский контингент в классовом ристалище было бы просто глупо и стыдно. Если интеллигенцию (в пьесах Чехова) и аристократию (в фильмах Висконти) жаль как «уходящую натуру», то здесь жалеть решительно некого. Ну разве что девочку Алю, а это уже сразу наклоняет жанровую ось фильма в сторону откровенной мелодрамы.

Однако и мелодрама оказывается не вполне последовательной. За душу девочки борются таджик гастарбайтер и няня. Ясно, что первый олицетворяет всегда гонимое добро. А вторая? Настраивает ли она Алю против фальшивого новобуржуазного мира или против мира вообще? Отношения девочки и няни получились на экране недостаточно внятными, хотя именно в них — центр тяжести морального конфликта. Тем не менее фильм оставляет хорошее послевкусие — во многом благодаря аутентичному «таджикскому элементу»: чем менее многословна эта линия фильма, тем более кинематографичной, выразительной она выглядит.

Колебания Садиловой в процессе работы над «Няней» закономерны: она первая ступила на нехоженую территорию. Вокруг практически никого. Такое впечатление, что наше кино не питалось соками русской литературы и, на худой конец, революционным социальным пафосом. С удивлением наблюдаешь, как, например, англичане, или датчане, или бельгийцы рассказывают с экрана потрясающие истории о простых людях и их чувствах, имеющих ярко выраженную социальную окраску. У нас же настолько увлеклись «общечеловеческими ценностями», что вообще забыли о реальности, подменяя ее картинками из жития сказочных вампиров, гламурных див и криминальных суперменов.

Современный постсоветский быт — возможно, в силу своей неэстетичности и бездушности — покинул кинематограф и лишь в самом примитивном виде подпитывает индустрию сериалов. Садилова остается верна современности в «старомодном» кинематографическом смысле этого слова, который лучше всего иллюстрируется первым и лучшим фильмом Василия Пичула «Маленькая Вера». Чтобы маленькая вера в реальность стала большой, требуется еще не одно художественное усилие, и не одной Садиловой.

ТАТЬЯНА ИЕНСЕН

«Чмо мамино»

Есть вещи, о которых можно говорить либо серьезно, либо никак. По крайней мере, так утверждает расхожая мудрость. Поэтому фильм о детском доме, по определению, не может быть ни экспериментально-артхаусным, ни постмодернистски-аттракционным. Это понятно. Но дебютный фильм Андрея Кравчука «Итальянец» даже, что называется, «по картинке» предельно традиционен. Хотя нельзя сказать, что он сделан в традициях психологического реализма советского образца. Нет в нем и никакой стилевой изощренности, никакого — в том числе и чисто визуального (как к примеру, в том же «Возвращении») — смещения по оси координат. Все кажется внятным, прозрачно ясным, но без режиссерского нажима, без морализаторства, без сантиментов. Аскетично, но в меру, и ничто это не становится арт-приемом. Просто, но не до упрощения. Психологически точно, но без таинственно трагических глубин психофизики, без игры на загадочных подтекстах.

«Итальянец»
Автор сценария **Андрей Романов**
Режиссер **Андрей Кравчук**
Оператор **Александр Буров**
Художник **Владимир Светозаров**
Композитор **Александр Кнайфель**
Звукорежиссер **Алиакпер Гасан-заде**
В ролях: **Коля Спиридонов, Антон Землянко, Мария Кузнецова, Николай Реутов, Юрий Ицков, Полина Воробьева, Сергей Попов**
«Ленфильм» при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ
Россия
2005

Режиссер прекрасно знает, о чем говорит: до «Итальянца» он уже снимал документальные фильмы о детском доме. Однако никакой визуальной агрессии, физиологизма, властно декларируемых в «реальном кино с погружением» — как, скажем, в картинах Расторгуева, — здесь нет. Да, по материалу это фильм о детдомовской жизни, но все ее ужасы не фокусируются намеренно крупно, и реальность при этом никоим образом не лакируется. То есть это не социальная драма об униженных и оскорбленных и не святочная история с хорошим концом, так как герой в прямом смысле слова сам *добывает* свое счастье. И, разумеется, это не детское нравоучительное кино о разделении добра и зла.

Спрашивается, так в какую же

графу его записать? Как классифицировать? Ведь определить простое и всем ясное вообще очень трудно. Гораздо легче анализировать сложное и сконструированное. Например, в фонетике, чтобы дать понятие буквы «а», прибегают к характеристикам, отличающим ее от редуцированной «а» и от безударной «о»... Но впрямую, без косвенных определений объяснить простое практически невозможно. Поэтому, как правило, говорится о том, чего в нем нет, без чего оно обходится.

В случае с «Итальянцем» такого рода трудностей не избежать. При том что, как оказалось, картина сильно действует на самых разных людей, полярно воспринимающих произведения искусства. Вслед за ее героиней, которая говорит: «Когда меня *пробило...*», можно и о фильме так сказать — он *пробивает*. Правда, не сразу понимаешь: где и как? Ведь внешне это вполне скромное кино. Просто, действительно, очень внятное и ясное, что особенно ощутимо в нынешнем кинематографическом контексте с его, как правило, пунктирными причинно-следственными связями. Но так как «Итальянец» — фильм беспафосный и на глобальные откровения не претендующий, то вряд ли любители усугублять и мазохистски лелеять социальные язвы, или любители довести верность изначальному до откровенного почвенничества сумеют приспособить фильм под свои идеологические нужды. И значит, он, к счастью для зрителей, останется в зоне свободного парения, вне как общественной, так и культурной политики.

Однако чем же все-таки этот вроде бы такой очевидный, незашифрованный фильм без каких-либо эстетических откровений и без прицельного выжимания зрительской слезы так мощно *пробивает*, что его даже выдвинули от России на премию «Оскар»? Но, видимо, чтобы это понять, надо внимательно проследить скорее не то, как сделано это кино, а о чем оно. Как писал Мандельштам: «Форма — это только выжимка из содержания».

«Меня зовут Ваня Солнцев», — говорит герой фильма итальянцам, мужу и жене, которые хотят его усыновить. «Ну что, по-моему, эмоциональный контакт состоялся», — бодро констатирует Жанна Аркадьевна, деловой посредник этой сделки, то есть оформления документов на передачу новым родителям детдомовского сироты, от которого мать отказалась еще в роддоме. «Знаешь, сколько они на нас зарабатывают?» — с мечтательным упоением произносит сосед по палате Вани Солнцева.

Сколько именно — мы так и не узнаем. В какое-то время всплывет цифра пять тысяч долларов, это когда Жанна Аркадьевна в запале угрожает Ване отправить его в интернат для дебилов. Еще мы знаем, что каждый раз после ее отъезда директор детдома со сторожем Петровичем целую неделю не просыхают, пока деньги не кончаются. И еще, что у Жанны Аркадьевны есть личный шофер, который возит ее на джипе.

Но ничего плохого в том, что делает Жанна Аркадьевна, детдомовцы не видят — все они мечтают, чтобы их усыновили. Тем более уехать в Италию, где, как говорит почти совершеннолетняя Ирка, «всегда тепло и путаны много зарабатывают». По-деловому они относятся и к откровенным смотринам: «Сегодня кого смотрят?» Поэтому когда Жанна Аркадьевна снимает на цифровой фотоаппарат малышню, все покорно по очереди становятся перед, кажется, единственной в этом нищенском детдоме занавеской, прижимая к груди одного и того же замызганного плюшевого мишку.

По такой фотографии итальянцы и отобрали Ваню Солнцева. После смотрин они остались довольны своим выбором и уехали в Италию оформлять документы, а Ваня получил кликуху Итальянец и остался ждать.

Ночью, когда все уже лежат в кроватях, его сосед, который страшно хотел бы быть на его месте, ревниво шепчет ему про то, что бывают плохие иностранцы, которые берут детей из России на пересадку органов, как бы на запчасти. «Нет, эти не такие, — невозмутимо отвечает Ваня. — Они мне понравились».

Ему всего семь лет, но его нельзя сбить никакими чужими сомнениями и страхами. Даже когда среди детдомовских проносится: «Итальянец италь-

5 Зак. 5881

янцев кидает» и его начинают стращать, что теперь из-за него и всех остальных перестанут усыновлять, он стоит на своем.

А это совсем не просто. Ведь в детдоме есть что-то наподобие коммуны времен военного коммунизма, во главе нее семнадцатилетний Колян. Вести хозяйство ему помогает Наташа, с которой он спит в котельной. Она помнит, сколько и кому нужно купить новых ботинок, штопает белье малышам, читает им на ночь про Маугли. Колян называет ее мать Тереза, потому что она сердобольная и власть над детдомовскими ее не волнует. Зато сам Колян, как говорит Ирка, «слишком круто под бугра косит». Он решает здесь все. Ему приносят заработанные деньги — и те, кто ворует, и те, кто моет машины, и те, кто спит с дальнобойщиками, как та же Ирка, на несколько дней уходя с ними в рейс. Колян выделяет деньги на ботинки для маленьких, иногда и на мороженое, наказывает того, кто скрысятничал из общака, он даже сам бьет ремнем Итальянца, когда тот хотел утаить червонец, заработанный мытьем машин, то есть только фар, до стекол он не достает.

«Итальянец»

Безвольный и пьющий директор имеет здесь лишь номинальную власть. «Я свой шанс упустил, — говорит он Ване. — А мог бы стать летчиком-истребителем. Про Гагарина слышал?» «Нет». Откуда тот может знать про Гагарина, когда у них, кроме урока труда, других уроков нет? Ваня и читать не умеет, букв не знает. И червонец он этот спрятал в ботинок, чтобы расплатиться с Иркой за то, что она обещала научить его читать.

А научиться читать надо в самый короткий срок, так как за Ваней скоро приедут, чтобы увезти в Италию, но ему необходимо до этого прочесть то, что написано в его личном деле, которое хранится в сейфе у директора. Выкрасть дело нетрудно, а вот прочесть... Но ему очень нужно. Он хочет узнать адрес оставившей его в роддоме матери, чтобы найти ее. Он боится, что когда его в Италию отвезут, то как его мама там отыщет, если вдруг начнет искать.

«Такое раз на миллион бывает, чтоб искали», — говорит Наташа. Но ведь за другом Вани, Алешей Мухиным (о котором он спрашивал у Жанны Аркадьевны даже в тот момент, когда решалась его собственная судьба), приехала мама. Она сделала невозможное, так как адреса детей матерям, отказавшимся от них, как известно, не дают, но опоздала. Две недели назад его тоже усыновили. Ваня случайно разговаривал с ней на остановке автобуса перед детдомом. «Получилось, что, кроме сына, у меня никого нет. Когда меня пробило, бросилась искать. Но опоздала. Говоришь, хорошие люди? Ну дай Бог...»

Вечером ребята, лежа в кроватях, никак не могли успокоиться. «Как она его теперь найдет?» «Она столько лет шаталась». «Что, теперь его от новых родителей забирать?» А сосед Вани завистливо вздыхал: «Повезло Мухину — у кого ни одной матери нет, а у него сразу две». «Чем же повезло? — не понял Итальянец. — Она же опоздала». «Зато та тетенька хорошая». — «А эта — настоящая».

Когда она приехала, по детдому пронеслось: «Пацаны, мама Мухина приехала. Настоящая!» Вот оно, корневое слово всей их жизни, — *настоящая*. Когда все вокруг ненастоящее (потому что ведь реальность не может, не должна быть такой страшной: девятилетние мальчики не должны воровать из машин аптечки и магнитолы, а пятнадцатилетние девочки не должны спать с дальнобойщиками и воспринимать это как само собой разумеющееся), мама, та, которая родила, — настоящая.

Наверное, на свете нет ничего более первоначального, базового, чем материнская любовь. Поэтому образ матери — единственное, что осталось неизменным в этом холодном, топком, осколочном мире. И какая бы она ни была на самом деле, в конкретной реальности — даже имя ее свято. Даже, как известно, для зэков на нарах. И хотя в действительности это может быть только ее искаженное подобие, но образ чего-то верного, преданного, теплого все равно в душе остается. Просто ее жизнь изуродовала, про которую детдомовские сироты уже знают много такого, что не всякие взрослые знают.

На следующее день после прихода мамы Алеши Мухина весь детдом гудел: «Она под поезд бросилась с разбегу, менты на рельсах ее по кускам собирали. Люди видели». «Да ничего не видели, случайно она, пьяная была».

Вот почему никто Итальянца здесь не понимает. Ведь он явно не идеалист-романтик и тоже, как все, знает, какая страшная жизнь. Ни ребята: «Упорный, он. И чего ему не хватает?» Ни Жанна Аркадьевна: «Ты что, дурак, делаешь? Тебе все завидуют, у тебя появился шанс жизнь устроить. А здесь будешь либо за копейку работать, либо можешь всю жизнь провести за решеткой». Ни Колян: «Мать мне руку сломала по пьянке, ее лишили родительских прав, я убежал из детдома, прибежал к ней: «Мама, мамочка...», а она: «Вон, паскуда, ты меня опозорил». Тебе это надо?» «Не знаю», — честно отвечает Ваня. Он действительно ничего не знает про свою маму, только раза два слышал во сне, как она ему что-то напевала.

Когда директор, стоя в открытых дверях, кричит маме Алеши Макарова: «Вон отсюда! Поубивал бы сук!», такая реакция, в общем-то, незлого человека неудивительна. Она типична для нашего времени, когда статистика оставленных в роддоме детей выше всяческого разумения. И то, что детдомовцы, облепив сверху донизу все окна, с жалостью смотрят ей вслед, тоже не удивляет. Но Ваня Солнцев еще не видел свою мать, а уже все ей простил. Конечно, самый искусительный вопрос: «А меня бросили или я потерялся?» — в нем еще жив, он по-прежнему не дает покоя, но гораздо сильнее другой: «А если она меня тоже ищет?» И еще сильнее новый страх, укоренившийся в подсознании: что, если он ее вовремя не найдет, она ведь тоже может покончить с собой? Вот почему Ваня начинает изо всех сил учить алфавит и читать букварь по складам. «Мет-ро, ма-ма... Ма-ма», — смущенно повторяет он.

«Прекрасна и блаженна простота, бывающая в иных от природы... — писал Иоанн Лествичник. — Она укрывает от великого притворства и страстей... Простота есть единообразный навык души, доведенный до *непреклонности* на какое-либо злоумие».

Ваня действительно непреклонен в своем выборе. Он оказался равен своей цели — обрести, казалось бы, безвозвратно и не по его вине утерянное. Поэтому в традиционном понимании этого слова он — герой. Маленький и по возрасту, и по общественному значению совершенного им подвига, но герой. Ведь после того как он сделал свой выбор, оказалось, что все против него. И не только чужие, власть имеющие: Жанна Аркадьевна, милиция, но и свои, детдомовские. То есть не он против всех, так как в нем нет ни «злоумия», ни озлобленности, а весь мир против него.

Втайне от всех он учится читать, терпит от своих же оскорбления, побои, его запирают в карцер, ночью он убегает из детдома и едет на электричке в город, где, как он все-таки прочитал в своем личном деле, находится его роддом, его преследует Жанна Аркадьевна, его фото с мишкой — на стенде «Их разыскивает милиция». Наконец, когда в финале он сталкивается с шофером, от которого один раз уже сумел убежать, но в этот раз тот загнал его в угол, то в исступлении бьет бутылку и режет себе руку в разных местах. «Не подходи. Я тебя не боюсь. Ты меня не остановишь. Я все равно к ней пойду». Истекающий кровью Ваня Солнцев уже прошел все стадии инициации, в том числе и жертвоприношение. Он доказал, что остановить его нельзя.

Но он не из тех героев, которых мы в советское время не раз видели на экране, — ожесточенных подранков, озлобленных волчков. Он ведет себя иногда так жестко и непримиримо не потому, что униженный и оскорбленный, а потому, что непреклонный. Упертый, неотступный, но не агрессивный. Просто непривычно для нынешней жизни цельный, «*от природы*... блаженно простой». И в нем нет ни знаменитого удивления «бедного маленького человека», еще со времен Акакия Акакиевича нами слышанного: «Зачем вы меня обижаете?» Ни захлебывающегося горестного ропота и одновременно умоляющего простодушия, как у Ваньки Жукова, когда он писал «на деревню дедушке»: «Сделай божецкую милость, возьми меня отсюда домой... хозяин бьет чем попадя. А еды нет никакой... Кланяюсь тебе в ножки и буду вечно Бога молить. Увези меня отсюда, а то помру». Нет и просто жалостливой, поддых, доверчивости, как у героя фильма Данелии и Таланкина «Сережа»: «Корыстылев, миленький, возьми меня с собой в Холмогоры».

Ваня Солнцев явно себя обиженным не считает. Напротив, ведь его в Италию везут. И на «деревню дедушке» он никогда бы своих просьб не адресовал. Он сам все узнал, в какой детский дом его отдали прямо из роддома, и поехал туда, чтобы добиться адреса своей матери. И добился: «Зареченск. Октябрьская улица, дом. 19. Солнцева Вера Геннадьевна». И нет в нем беззащитной детской доверчивости. Он трезвый, разумный и при этом бесстрашный. Когда на него нападают бездомные бомжующие на вагонных путях ребята: «Ты откуда взялось, *чмо мамино*? Жертва аборта. Снимай штаны, тебе мама еще купит». Итальянец делает вид, что снимает, но в какой-то момент выворачивается из рук ребят и убегает.

Странным образом, несмотря на все сострадание, которое испытываешь к герою, когда его бьют, обворовывают, преследуют, это скорее не жалость, а уважение. Ведь у него есть цель жизни, хотя ни у кого ее нет. И это не какая-то умозрительно выморочная мечта с пальмами и лимузинами, а самая что ни на есть реальная. Он просто сам — из воздуха — ее вычислил и стал исповедовать, да так бескомпромиссно и неотступно, как может только душа предельно цельная, которая спала до времени, пока ее не *пробило*. Только поэтому он сумел преодолеть все, проломить стену и добился того, что хотел. И такое, наверное, действительно, как говорит Наташа, случается один раз на миллион.

Всем известно, что у нас сегодня дефицит героев — и в жизни, и тем более в кино. «Кто у нас сегодня герой дня? — пишет критик Наталья Сиривля. — Господин Никто, мелкий пакостник» («ИК», 2005, № 9). А фильм «Итальянец» вдруг, казалось бы, на ровном месте тихо-тихо так предъявляет нам героя. Вот он, оказывается, какой — тот, кто не боится идти один против течения, строить дом не на песке, а на камне. Об этом мы только в старых книгах читали. И уже чуть не забыли, как это выглядит. Почему-то помнятся только герои-революционеры, этот дом разрушающие. И совсем уж забыли, что в цельности нет ничего сложного, тем более хитроумного. Просто герой поверил в то, что раз у него есть мать, значит, ее можно найти. Поверил, и вся жизнь его пошла по другому пути. И поэтому какими бы хорошими новоиспеченные итальянские родители ни были, в этом раскладе они оказываются ни при чем. А они явно хорошие, доброжелательные, не кичливые — вместе с детдомовскими толкают джип по дороге, когда бензин

кончился. С придыханием глядя на волглое от утреннего тумана пустое снежное поле, говорят: «Красиво, это Россия». Красиво-то, конечно, красиво, только не всякий, даже живущий на этой земле, с этим согласится, потому что красота эта неброская, печальная, нелюбящему или невнимательному взгляду совсем не видная. А открыточных глянцевых красот в фильме нет вообще, как нет и авторского пафоса. Фильм никоим образом не закашивает ни в сторону того, что вот, мол, герой отказался от сладкой жизни из-за любви к родной земле; ни в сторону архаики, зова крови, почвы и судьбы. Он как бы минует все эти расхожие мифологемы. Он совсем не об этом. Он о базовых ценностях. И о том, насколько просто, оказывается, такому человеку, который *по природе своей* беззлобный, безропотный, не гневливый, сделать выбор — не стать «господином Никто», «мелким пакостником», который при случае и до «великого притворства» может дойти, — изначально решиться на *настоящее*. Испокон веку известно, что быть хорошим для человека не в пример выгоднее, чем быть плохим. Но эта старая истина сегодня кажется намертво забытой. Однако то, что фильм позволяет зрителю о ней вспомнить, совершенно не означает, что она авторами декларируется. Так же как Ваня Солнцев даже не пытается обратить в свою веру ни соседа по палате, ни Коляна, ни шофера Жанны Аркадьевны. Он просто существует рядом с ними в меру своего разумения. Такое же и кино — без авторского месседжа человечеству, без манифестаций: вот, мол, вам новый герой. Ничего этого и в помине нет. Просто в фильме рассказывается история мальчика, который пропадал, а потом нашелся.

Хотя, безусловно, круги по воде от брошенного камня уже пошли. Колян позволяет прочесть Ване Солнцеву его личное дело, Ирка помогает бежать из детдома, а безучастно на все взирающий шофер Жанны Аркадьевны, который поначалу видел во всех детдомовских только шпану, в итоге — при том, что скорее всего лишится из-за этого своей работы — сам отпускает пойманного им Итальянца. Слишком сильна его вера, которая опрокидывает все нормативы, наработанные за последнее время. Как говорил Серафим Саровский: «Спасись сам, и вокруг тебя сотни спасутся».

Так вот почему фильм *пробивает* — мы видим героя, которого, по всему, не должно было бы быть в этой жизни, а он есть. Мы воочию видим, как он делает выбор, после которого все еще может вернуться на место и стать доподлинно *настоящим*, так что можно руками потрогать, и оно не истает, не исчезнет.

Правда, мы так и не увидим лицо его мамы, которая открывает ему дверь, только услышим ее голос: «Ты ко мне, мальчик?» А он точно к ней. Мы видим это по его лицу, на котором не улыбка даже, а благодарная радость. И потом услышим закадровый голос героя, который пишет письмо своему бывшему соседу по палате, все-таки сумевшему уехать вместо него в Италию: «Я и не знал, что у вас апельсины на улицах растут. А у нас дождь. Мы с мамой передаем вам привет. Приезжайте к нам в гости. Ваня Солнцев».

Наверное, финал фильма не для всех представляется однозначно счастливым. Быть может, жизнь в Италии с апельсинами, бассейном, античными статуями оказалась бы для Вани Солнцева куда более радостной и свободной, чем здесь в деревянном бараке с матерью-одиночкой, медсестрой. И, быть может, его сосед теперь уже настоящий итальянец, еще долгое время, ложась спать, думая про себя, какое же «чмо» этот Ванька Солнцев, ведь, не вздумай он искать свою мать, так бы ничего о ней не узнал и жил бы теперь припеваючи, в чем-то был бы прав — несостоявшийся итальянец сохранит на себе печать детдомовца, он всегда будет «чмо». Но «чмо» — уже «мамино».

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Сумерки

Странные казусы случаются с дебютантами большого экрана. Почувствовав некий зов из зоны метафизики, они удаляются в российскую глубинку и привозят оттуда не кино, а яблоко раздора: у нас его называют «антирусским» и «антигуманным», а за границей раздают призы за несомненные способности актеров и новизну трактовки. Совсем недавно и брань, и слава достались Илье Хржановскому за «4».

По поводу дебюта двадцатисемилетнего питерца Артема Антонова эмоций меньше, но расклад тот же: у «нас» — у «них» (фильм получил Гран-при фестиваля в Монреале). Казалось бы, в отличие от отвязной фантасмагории Хржановского, здесь и говорить не о чем: «Полумгла» — кино о войне, которую даже радикалы берегут как зеницу ока и никогда дальше трактовки Месхиева в «Своих» — «на войне все было куда запутаннее, чем многие думают», — не заходят. Тем не менее «Полумгла», не претендуя на тотальную новизну, даже рождалась не без скандала — режиссер конфликтовал со сценаристами.

Взявшись за сценарий Игоря Болгарина и Виктора Смирнова (который, кстати, в 2003 году был признан Федеральным агентством по культуре и кинематографии лучшим сценарием к 60-й годовщине Победы), он серьезно его переработал. До режиссерского вмешательства в нем царствовал гуманистический пафос — жители далекой северной деревни и пленные немцы шаг за шагом избавлялись от взаимной ненависти и недоверия. Режиссер же решил не сбрасывать со счетов сталинизм, полагая, видимо, что рассуждать о гуманизме применительно к сталинскому режиму — приблизительно то же, что рассчитывать на милосердие каннибалов. В связи с чем элегическое название «И снегом землю замело» он сменил на мрачноватую «Полу-

«Полумгла»
Авторы сценария **Игорь Болгарин, Виктор Смирнов**
Режиссер **Артем Антонов**
Оператор **Андрей Воробьев**
Художник **Мария Белозерова**
Композитор **Андрей Антоненко**
В ролях: **Юрий Тарасов, Сергей Грязнов, Йоханнес Рапп, Анастасия Шевелева, Мартин Яковски**
«Никола-фильм»
Россия
2005

мглу», а немцев, трогательно привязавшихся к аборигенам, решил в финале расстрелять. После этого противники, включая именитых сценаристов, произнесли все «анти», а сторонники назвали это «свободой от идеологических штампов». Видимо, замысел не только «социально заострился», но изменился куда серьезней, ведь антигуманность сталинских порядков — явно не предмет для споров.

Во времена господства идеологических штампов выражение «как на фронте» было нравственным ориентиром. «На фронте» — это там, где есть свои, чужие и единственно правильный поступок. По такой ясности тосковали герои «Белорусского вокзала». И ее никогда не знали персонажи, рожденные 90-ми. Не знает этой ясности и герой «Полумглы», хлипкий раненый лейтенантик (Юрий Тарасов), у которого на фронте не было ни собственных вех мужества, ни радости победы — хоть небольшой. Его мучают кошмары первого боя и окружения, когда друзья падали от немецких пуль под звуки губной гармошки, умоляя о пощаде. Он мается в госпитале не от ран, а от воспоминаний, бегает к медсестре за спиртом заливать свою печаль и рвется на фронт за тем же, зачем прикладывается к внушительной бутыли «спецсредства» — заглушить чем-нибудь душевную боль. От вида немцев, даже пленных и безоружных, его тошнит. За один звук губной гармошки может пристрелить. Самое время отправиться куда-нибудь в тихое место, на природу — для прочистки мозгов и поправления душевного здоровья. Об этом и позаботился местный энкавэдэшник, правда, не без свойственного ведомству иезуитства: сбежавшего из госпиталя лейтенанта он отправляет во главе отряда пленных немцев строить радиовышку в глухих местах где-то под Архангельском.

Через пятнадцать минут экранного времени переживший походные злоключения лейтенант уже будет спать у теплой печки в деревне под названием Полумгла, затерянной в северных лесах, где домов всего с десяток, крыши в снежных шапках и безмятежный месяц далеко вверху. Он должен был здесь оказаться — иначе и быть не могло. Потому что именно в таких удаленных уголках решаются искать метафизической ясности герои и авторы — чтоб больные вопросы не сверлили мозг, а бродили где-то в разреженном пространстве бесконечной русской равнины, сумеречного воздуха и неясной будущности, притягивая ответы медленно, но наверняка. Авторы современных военных картин и до «Полумглы» были не прочь эвакуироваться на природу — утверждать гуманистические ценности, как в «Кукушке», решать животрепещущий вопрос «где родина, а где Сталин», как в «Своих», и множество других толпящихся вокруг нашей героической Победы вопросов, которые раньше или задавать было нельзя, или они вовсе в голову не приходили.

Между тем остаться наедине с русской (и любой) первобытностью — дело непростое, тут главное — знать, чего от нее хочешь, и лучше не заходить туда «посмотреть вообще» или абстрактно «воспарить к вершинам» либо «припасть к корням». Вот стала как-то тяготить Илью Хржановского бессмысленность собственного существования, и он скоренько отправился за смыслом в далекую деревню. Ничего особенного там не случилось, кроме известного фокуса с этими проклятыми вопросами — один раз их тронешь неосторожно, а они разрастаются, как снежный ком, неизвестно во что, только не в ответ, и эта самая первобытность такую гримасу состроит — вот именно что святых выноси. Например, превратится в диковатый стриптиз деревенских старушек с соответствующим резонансом. После чего режиссеру остается собирать урожай: с одной стороны, «спасибо, что пытался», с другой — «не умеешь — не берись».

Режиссеру «Полумглы» повезло: у него был более надежный якорь, чем собственная хандра под названием «Вынь да положь мне какой-нибудь смысл». В сценарии были крепко заперты пара-тройка конкретных идей, и, как ни крути и сценарий ни переписывай, повествовали они о гуманном и общечеловеческом, как извечная бабская мудрость, гласящая, что мужик завсегда в хозяйстве пригодится. Пусть хоть пленный немец, хоть черт в ступе — дом-то надо поправить. И постель согреть... Они, пленные, и поправляют, и согревают. И медведя помогают завалить, и коровам хвосты расчесывают. Все в этой кинематографической конструкции прилажено и пригнано. Едва начавший-

ся полузапретный роман венчает возвращение с фронта мужа-калеки. Он находит хату в стружках свежего ремонта, жену — в растерянности, а свои валенки — на немце. И таить, и давить в себе ему приходится не ненависть к врагу, а ревность к сопернику, возвышая таким образом все общечеловеческое против всего конкретно военного.

Для поддержания общечеловеческого и напоминания о том, что все мы одного рода-племени, припасена этнографическая экзотика с заговорами от пьянства бабки Лукерьи и цветистой лекцией местного умельца деда о пользе топора, которым «можно сделать все, окромя детишков». Для исторической правды — прапорщик Чумаченко, приданный в помощники лейтенанту: он когда плечо подставит, а когда и доносик настрочит, беспокоясь, как бы ввиду лейтенантского попустительства не народилось в архангельской деревне «детского полу враждебных взглядов». Это, стало быть, к тому, что не бывает сталинизма без искривлений человеческой души.

Получилось обо всем понемногу — и об античеловеческой сущности режима, и о том, что все мы люди, хоть иногда и враги, и что, действительно, «на войне все было куда запутаннее, чем многие думают». Все это своевременно и уместно. И даже трогательно, когда не нарочито. Беда только в том, что «все это» — бог знает почему — не выдерживает никакого сравнения с нерукотворными пейзажами дремучего леса и очаровательной картинкой с десятком засыпанных снегом хат и желтой загогулиной месяца, склонившейся над ними. Это означает, среди прочего, что задуманная филиппика против сталинского режима — эффектный финал с расстрелом — хоть и прозвучала, но оказалась бессмысленной. Потому что власть в этой глуши не советская — обыкновенная, о которой еще Короленко говорил, что от нее гибнут в России, как от несчастного случая, без всякого закона или логики. Она может называться «товарищ капитан» на другом конце телефонного провода, а может — «господин урядник» собственной персоной. Здесь никого не может удивить, что эта крепкая, новенькая вышка оказалась никому не нужна, что с точки зрения властей «пленные — не люди» и отсутствие провианта для них — не головотяпство начальства, а политическая дальновидность. И даже не самое невиданное дело, что немцев, ввиду нецелесообразности этапирования, просто отвели в соседний овражек и пустили в расход. Поколения, может, еще и не такое здесь видели. А нам и видеть незачем — после шокотерапии 90-х у нас иммунитет к примерам исторической жестокости. Напротив, теперь трогает не очередной лик большого зла, а маленький акт милосердия, как трогает, к примеру, в кровавой летописи гражданской войны маленькая бумажка — решение какого-то преданного делу революции матроса, написавшего в приговоре не привычное «расстрелять», а гуманное «посадить до полной победы коммунизма».

Вот здесь, вероятно, и стоит ставить точку в конфликте режиссера со сценаристами. Ему незачем было спорить со старшими товарищами. А им — видеть единомышленников в юном поколении. Сценаристы апеллировали к гуманистической традиции, однако ж в системе ценностей другого поколения приверженности традициям, кажется, нет. Есть только опасный опыт релятивизма и безверия и, может быть, ужасное подозрение, что за фасадом современных рыночно-демократических ценностей скрывается какой-нибудь метафизический карлик. Перед исторической памятью, что хранят в себе глухие уголки русской земли, опыт этот кажется досадно беспомощным — и так и выглядывает из всех углов старательно выведенных сюжетных линий и характеров. Даже если бы режиссер не изменил в сценарии ни строчки, все равно получилась бы полумгла, которая и темна, и нерадостна, и накрепко связана с русской первобытностью — как с первоматерией, из которой, кажется, родится все, в чем есть нужда. Эти безнадежные сумерки, видимо, и показались «антигуманностью» и «антирусскостью», а заодно и «свободой от идеологических штампов». Хотя какая уж тут свобода — один идеологический сумбур, обременительный багаж, с которым от старого и доброго абстрактного гуманизма отказаться легко, а предложить взамен нечего. Хоть и пытались.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Тело Кармен

Есть вечные сюжеты, которые достаточно легко адаптируются в разных культурных контекстах. Одиссея, Ромео и Джульетта, Золушка и т.д. История Кармен также относится к таким архетипическим сюжетам. И хотя появление Кармен в пространстве культуры датируется 1845 годом (когда была опубликована новелла Проспера Мериме), интерпретации ее романтической судьбы постоянно множатся. В частности, благодаря стараниям кинематографистов. Достаточно вспомнить версии Карлоса Сауры («Кармен») или Жан-Люка Годара («Имя Кармен»).

Фильм «Кармен из Кайелитши», созданный английским режиссером Марком Дорнфорд-Меем и уже награжденный «Серебряным медведем» на Берлинском кинофестивале, — точно одна из самых неожиданных версий жизни и смерти страстной контрабандистки. Недаром его включили в программу «Новые направления» фестиваля «Кино с Юга» в Осло. «Кармен из Кайелитши» — это одновременно и фильм-опера, и фильм-мюзикл, умело соединяющий музыку Бизе с южноафриканской музыкальной традицией. Все герои во главе с примадонной Полин Мейлфейн, исполняющей роль Кармен, поют как оперные певцы и одновременно выглядят, как рядовые жители Кейптауна, а точнее, самого трущобного из его районов — Кайелитши.

Кайелитша — это даже не нью-йоркский Гарлем, обыватели которого частенько бренчат золотыми цепями и еще чаще сверкают большими пистолетами. Это самое дно жизни Южной Африки: нищета и бытовая убогость. В архитектуре здесь доминирует стиль «хибара из фанеры». Но сколько жизненной силы, энергии и сексуальности у тех, кто там обитает!

«Кармен из Кайелитши»
(U-Carmen eKhayelitsha)
Авторы сценария **Марк Дорнфорд-Мей, Андисва Кегама**
Режиссер **Марк Дорнфорд-Мей**
Оператор **Джулио Биккари**
Художник **Крейг Смит**
Музыка **Жоржа Бизе и Чарлза Хэзлвуда**
В ролях: **Лунгелва Блоу, Андисва Кедама, Полин Мейлфейн, Андрис Мбали и другие**
ЮАР
2005

Великолепная прелюдия к опере «Кармен» с темой «Тореадор, смелее в бой!» — клиповая нарезка сценок уличной жизни: дети, играющие в футбол, женщины, что-то мастерящие за швейными машинками, мужчины, лениво покуривающие дешевые сигареты, девушки, стреляющие глазками на местных парней. Жизнь улицы без прикрас и лакировки. Жизнь врасплох. Ультрасовременный (стилизованный под документ) язык изложения, показывающий реальность в ее неприглядной красе, — с дефектами и шероховатостями. Подобным языком сегодня стараются говорить многие — от Карлоса Рейгадаса («Битва на небесах») до Чжи Занке («Мир»). Однако у африканской версии «Кармен» имеется свой европейский акцент. Это, безусловно, взгляд со стороны, взгляд западного человека на жизнь южноафриканского комьюнити. Здесь нашлось место и черному юмору, который автор в финале просто открыто проявит. Сцена убийства Кармен будет снята также под марш Эскамильо («Тореадор, смелее в бой!»), только убивать будут отнюдь не жертвенного бычка, а молодую горячую женщину. В глазах иностранца Кейптаун — это город потенциальных тореадоров, с виду веселых, музыкальных людей, но при более пристальном рассмотрении очень опасных.

В фильме Дорнфорд-Мея единственный человек, который носит имя из оригинальной «Кармен», — сама Кармен. Вульгарная, но очень живая девица с табачной фабрики, подрабатывающая контрабандой. Черная царица местных джунглей, дородная, как настоящая оперная дива. Она несет свою толстую грешную плоть как дар. В нищем районе Кейптауна пышное тело — большое богатство. Это вам не тощее андрогинное тело молодой манекенщицы из Европы. Это черный первобытный матриархат.

Тело Кармен говорит на своем африканском языке каждый раз, когда танцует. Язык архаического, иноземного танца контрастирует с более современным языком европейской музыки Бизе, но не противоречит ему, а скорее служит для взаимообогащения. Перед нами пример мультикультурализма, доведенного до рафинированной чистоты. История Кармен — история страсти и ревности — благодаря синтезу европейской и африканской традиций превращается на наших глазах в универсальный миф, древний, как само человечество.

Но у этой версии «Кармен» все же имеется и свой собственный обертон, свой «местный колорит». Это не столько история о страстной любви, сколько история о кровавом убийстве из-за невозможности обладания, равно как и история грехопадения и искупления.

Кто он — грешник и убийца Кармен, вонзивший нож в ее дородное тело, как будто тореадор на корриде? Его зовут Джанго. (В Испании его звали бы Хосе.) Он сержант местной полиции. В маргинальном районе Кайелитша служить в сержантах все равно что быть на вершине жизни. Полицейские в униформах разъезжают на белых машинах (почти чудо в этой среде), «снимают» проштрафившихся девчонок взамен на обещание свободы и вообще чувствуют себя хозяевами положения. Джанго — не исключение, однако от своих коллег он отличается молчаливостью и биографией. Он братоубийца, бежавший из деревни в город, подальше от укоряющих глаз родной матери. Он не любит участвовать в оргиях, пытается замолить свой грех чтением Библии и выглядит белой вороной в черной стае полицейских верзил.

Поскольку танец здесь в ответе за сексуальность, важно, кто танцует и как. Кармен танцует одна, окруженная восхищенными местными жителями, и всегда заводит здешних аборигенов. Она сердце, мотор танцевальной вакханалии, в то время как Джанго не танцует вообще и только смотрит с тоской на танцующих. Здесь он свой среди чужих, и чтение Библии лишь подчеркивает его аутсайдерство. Если в Испании коллективный экстаз достигается на мессе и стадионе корриды, то в Южной Африке — в ритуальном танцевальном кругу. Кстати, ради сохранения общей концепции автор фильма немного подкорректировал либретто. Кармен бросает Джанго-Хосе не ради реаль-

ного убийцы быка, а ради мечты — певца, поющего арию тореадора по телевизору. В фильме нет испанской корриды, здесь коррида человеческая и льется исключительно женская кровь.

Убийство Кармен здесь не столько жест ревности, сколько жест почти что священный. Священность жеста африканского Хосе подкрепляется финальным раскладом: Кармен бежит выяснять отношения с бывшим любовником прямо с всеобщего праздника Кайелитши. Не церковная месса, а выступление того самого певца из телевизора в сопровождении хора «цыганок» (среди которых Кармен) собрало в концертном зале всех жителей района. И в стороне от всеобщего экстаза язычников остался только Джанго, который устроил свой ритуал на заднем дворе.

«Кармен из Кайелитши» — превосходный пример того, как можно рассказать о сексе без его прямой демонстрации. Кармен и Джанго занимаются сексом за кадром, и зрителя лишь информируют о том, что это произошло. Как после грехопадения сидят на кровати любовники. И этот момент поддерживает общую концепцию фильма, который рассказывает о том, каким убийственно дьявольским может быть мужское желание обладать женским телом, когда оно недоступно, как тело Кармен.

Тело Кармен, облаченное, как правило, в красное, соблазнительно извивается и играет в танце на глазах у других. В сущности, тело Кармен и есть здесь главный герой. В финале картины его стыдливо прикроют брезентом, поскольку даже мертвое оно не утратит своей вызывающей непристойности.

Непристойность женского тела, провоцирующая мужчину совершить грех убийства, похоже, становится одной из актуальных тем современного мирового кино. Достаточно вспомнить, с каким изощренным зверством расправлялся с прекрасным и вызывающим телом героини Моники Беллуччи один из персонажей французской «Необратимости», который словно бы мстил всем красавицам сразу за их телесную непристойность. В случае «Кармен из Кайелитши» мы имеем дело не только с расправой ради войны с непристойностью: здесь предложена вариация ритуальной расправы с мужским влечением к греху, которое символизирует вечно желанное, бесстыдное тело Кармен. «Это я убил! Это я убил!» — словно Раскольников, кричит убийца над окровавленным телом африканской красавицы. Мертвое тело Кармен — это его самая дорогая жертва на алтарь понимания Библии.

К О М М Е Н Т А Р И И

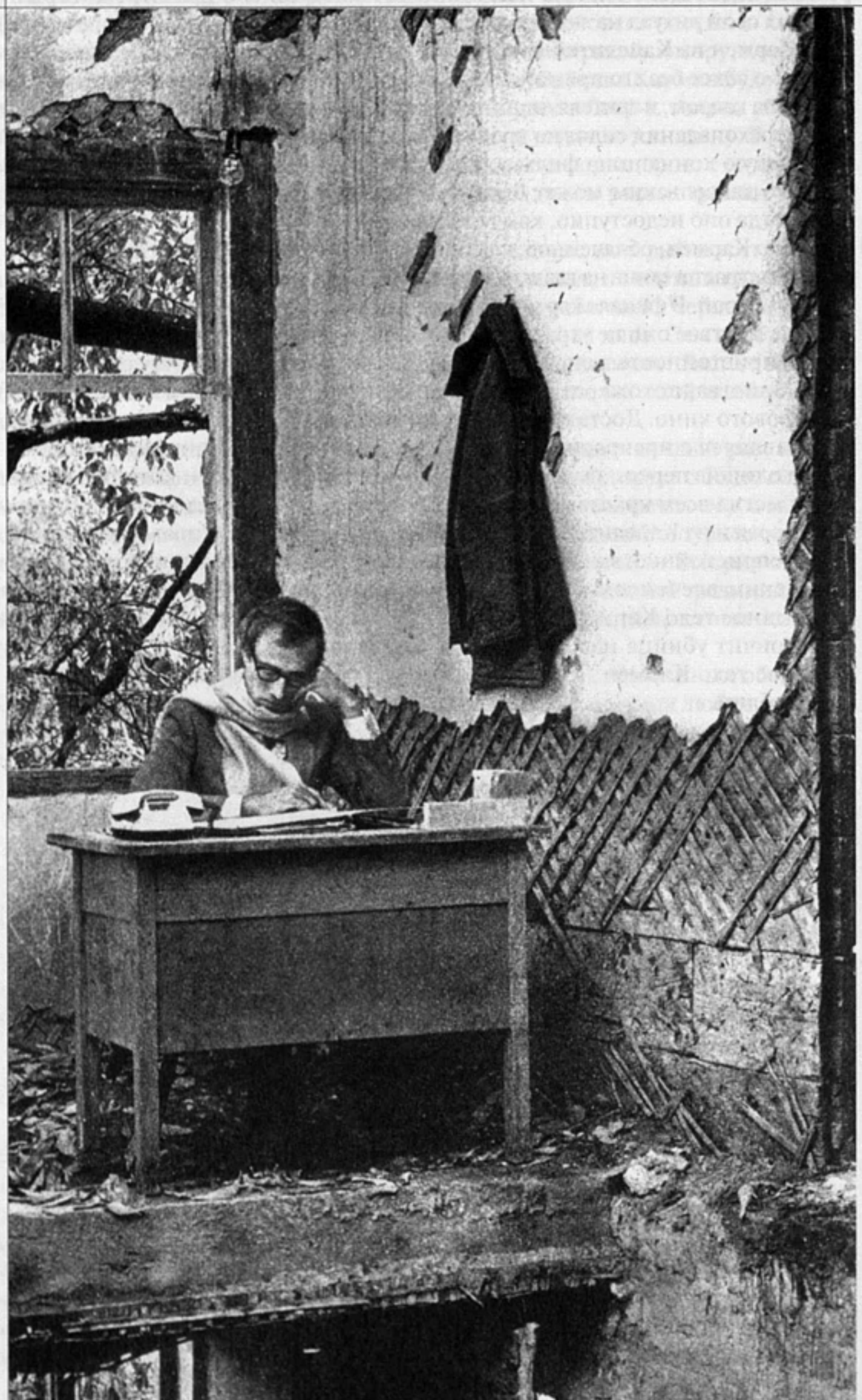


Фото Н.Кизенко

НИНА ЦЫРКУН

Асфиксия критики

«И не оспоривай глупца!» Не оспаривать, а выбрасывать за дверь при первом суждении.
Марина Цветаева

Культур-созидающий контингент высокомерно указывает критическому сообществу на его ущербность, аргументируя известной формулой: критикует тот, кто сам ничего не может создать. Или, как пришлось однажды услышать из телевизора от одного крупного нашего режиссера, «не стоит обращать внимания на людей, торгующих своим мнением». В свою очередь критическая масса парирует столь же проверенным образом: мол, не надо быть курицей, чтобы оценить вкус яичницы. Однако я могла бы привести вполне убедительные примеры в пользу того, что из критика может получиться совсем неплохой «создатель», скажем, режиссер. Только в ландшафте наших осин назову по крайней мере три актуальных имени: Олег Ковалов, Николай Лебедев, Михаил Брашинский. Все трое, вышедши из профессиональных критиков, и кино делают, как говорится, дай бог каждому. А если потревожить великие тени, то «чистых» творцов можно было бы пристыдить именами Эйзенштейна, Пудовкина, Трауберга, Ромма, чьи работы вошли в золотой фонд мировой кинотеории. Но вот наши-то современники, легко бросающие в адрес соседей по кинематографическому общежитию слова о торговле мнениями, они-то «вкус яичницы» насколько профессионально способны оценить? Хотелось бы найти соответствующую птицу-тройку в среде режиссеров, столь же успешно проявившую себя даже не в теории, а в критике. Хочу быть правильно понятой. Я вовсе не собираюсь выстраивать отношения критики с режиссурой на принципе «сам дурак». Речь идет всего-навсего о способности той и другой адекватно оценивать качество своего продукта и свое место в искусстве. Хотя бы наедине с самим собой, без прикрытия в виде рекламной упаковки. Чтобы крыша не поехала. И тут не грех иной раз прислушаться к чужому мнению, даже чтобы потом с ним не согласиться. А в остальном пусть каждый возделывает свой сад.

Обиженная критиками, Марина Цветаева пыталась объективно выяснить свои отношения с ними в эссе «Поэт о критике». Она искренне желала понять позицию критика изнутри, но не могла не начать с проповеди: «Пер-

вая обязанность стихотворного критика — не писать самому плохих стихов». И тут же нашла извинение для такого критика: «Можно быть слепым на свое и зрячим на чужое» и привела в пример замечательного критика и посредственного лирика Сент-Бёва. Однако Сент-Бёв не только был зряч на чужое, он сумел и свое оценить по справедливости, и поэта в себе убить (то есть плохого поэта). Тем самым он завоевал уважение и доверие поэта Цветаевой, признавшей непогрешимость и неподсудность критика.

Словом, чтобы завоевать уважение со стороны своего «объекта», критика должна каким-то образом продемонстрировать непогрешимость, чтобы оказаться неподсудной.

Тут надо бы договориться о терминологии.

Когда видишь толпы молодых людей, заполняющих кинозалы на пресс-просмотрах, невольно думаешь: «Сколько их, куда их гонит?» Неужто все это кинокритики? Ведь для этой специальности недостаточно только овладеть определенными навыками письма, нужен, извините за выражение, талант хотя бы той же «зрячести» и определенный уровень знаний, в том числе из истории вопроса. Но! Для того чтобы написать заметку-анонс-отзыв для газеты «Красный лапоть» или «Голубая луна», все это обременительная роскошь. Тут потребна именно что беглость пера и толика чутья. Плюс, конечно, владение соответствующим форматом, принятым как закон в том или ином издании. Ибо речь в данном случае никак не идет о критике; это так называемый petit journalism, территория journalier, то есть, дословно, поденщика. И не надо принимать его за критика. Так всем будет лучше.

Критики же вообще много не бывает, и место для нее ограничено, и спрос на нее довольно узок. Даже в эпоху подъема такого, бесспорно, авторитетного критического журнала, как Cahiers du cinéma, Франсуа Трюффо писал в статье «Семь смертных грехов кинокритики», что «в настоящий момент во Франции и нет настоящих кинокритиков», а есть писатели, историки, публицисты, сценаристы, а единственный компетентный критик всего один — Андре Базен.

Когда сегодня у нас говорят о смерти кинокритики, хочется спросить: а кто, собственно, умер? Неужто был некогда цветущий сад, который вдруг взял и завял? Конечно, что-то мы в свое время читали с интересом, считали профессиональным. Однако если обратиться к прошлому, то что из фонда 60—70—80—90-х можно было бы сейчас напечатать вновь и прочитать без стыда? Признать по-прежнему актуальным, как, скажем, рецензию Трюффо на «Ночи Кабирии»? Прямо скажем, очень немногое. В то же время я могла бы назвать десятка два имен коллег, пишущих сегодня, чьи рецензии вполне могут считаться компетентными, что, правда, не означает, что они переживут свое время. Но это уже издержки профессии. А кое-что, я уверена, свое время переживет. Как говорил Маяковский, заходите через сто лет, побеседуем.

А коли таких выживших окажется мало, так не одной критики в том вина. Обращусь опять к авторитету Трюффо, который писал в эпоху подъема «новой волны»: «Если появилась «асфиксия критики», то она вызвана огромным количеством лент, которые на самом деле никакой критике не подлежат. По-настоящему в девяти случаях из десяти следовало бы, набравшись мужества, написать: «Поскольку господин такой-то художником не является, то и фильм его произведением искусства считать нельзя». А мы вместо этого толчем воду в ступе, рассуждая о сценарии, музыке, актерах и всяких мелочах».

Надо сказать, что меньше всего Трюффо имел при этом в виду коммерческую продукцию, беззащитную в своем откровенном простодушии, а говорил про «пошлость, глупость и духовную скудость тех лент, в которых более или менее грубо делается попытка «заморочить голову» зрителю». Но сегодня наш критик, неуверенный в собственной компетенции, именно перед такой псевдовысокохудожественной продукцией безоружен. Он стесняется своей дремучести и подозревает некие бездны эзотерического знания там,

где на самом деле зияет пустота. Поэтому вокруг «артхаусного» хлама легко выстраивается псевдомногозначительный комментарий. А труднее всего написать обыкновенную рецензию на якобы простой и ясный фильм, в котором не найти зацепки для наукообразного, «интеллектуального» анализа, искренне признаться, что не все понял. Недавно жертвой такой критики стала «Малышка на миллион» Клинта Иствуда, чья простота была названа примитивностью, четкая авторская позиция — назойливой нравоучительностью, а сам автор — бездарным «экс-красавцем в духе рекламного ковбоя Мальборо, на склоне лет подавшегося в режиссуру». На самом деле это, конечно, не рецензия на фильм, а рентгеновский снимок рецензентки, наглядно обнаруживший в этом акте вербальной агрессии все те смертные грехи кинокритики, о которых писал Трюффо, начиная с незнания истории и заканчивая... Нет, не удержусь еще раз от цитаты: «Критик авторитарен и нагл... критики оценивают «собственный» замысел тех фильмов, в суть которых они проникнуть не в состоянии». Слава богу, Иствуд никогда не прочитает этой рецензии, как и Ларс фон Триер никогда не увидит своего интервью, которого он на самом деле не давал одному солидному российскому еженедельнику (появление такого рода фальсификата — это уж совсем ниже плинтуса, об этом и писать противно; это имеет отношение не к профессии и даже не к этике, а к сфере закона). А родные режиссеры читают. И я могу себе представить, как лезут их глаза на лоб, когда они узнают, к примеру, из рецензии на «Гарпастум», опубликованной в многотиражной газете, что великие поэты Серебряного века не могут быть проходными персонажами фильма.

Я всегда стараюсь бежать из кинозала, пока не зажегся свет, чтобы не видеть алчных глаз коллег, жадно кидающихся друг к другу с вопросом: «Ну что?», потому что большинство из них не способны разгадать замысел, если он недостаточно четко сформулирован в пресс-релизе, и вообще не могут понять — хорошо это или плохо. Потом из такого послепросмотрового обмена мнениями создается «мнение критики». Как сказано было в выше упомянутой рецензии на «Малышку», «некоторые интеллектуалы (sic! — *Н.Ц.*), случайно забредшие на пресс-показ, всерьез интересовались, не пародия ли это». Вот именно.

БОГАТЫРИ НЕМЫ

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Клиническая жизнь

Кто говорит, что у нас смерть критики, игнорирует тот очевидный факт, что у нас расцвет критики.

Когда, при каких еще политических, социальных или технологических обстоятельствах буквально каждый полудурок мог получить трибуну? А сейчас произошло именно это — и потому критика расцвела. У нас столько критики в печатных, электронных и прочих органах, столько аккредитованных на международных фестивалях критиков, столько профессионально ангажированного народу на пресс-показах, столько бойцов невидимого киножурналистского фронта, что не заметить бурного цветения просто невозможно.

При этом, сограждане, я говорю именно о критике. Не о пиаре, не о бодрых анонсах в разного рода тайм-аутах и иных справочно-афишных «аутах», не об «авторской» подборке в гламурном глянце на примерную тему «Что посмотреть после романтического ужина при свечах и афродизиаках»... Нет, я говорю о критике и критиках — людях, которые знай себе транслируют свои драгоценные мнения о кинопроизведениях или по даваемым ими поводах. Главное в их деятельности — оценка, они ее непременно должны поставить фильму и особенно его создателю персонально, а какие же они без этого критики? Имя им миллион, сознание их — тьма. И в этой тьме светит лишь одно — звездочка. Рядом с названием фильма они мысленно, а чаще в реальности вечно ставят звездочки: одна звездочка — «меня от этого тошнит», пять звездочек — «почти Тарантино». Потому что Тарантино — абсолютная и, главное, единственная известная им величина.

При сходных обстоятельствах (например, технологических) ничего подобного не наблюдается в странах со сходным уровнем развития киноиндустрии (кинопроизводства и кинопроката). Критики и критиков там даже просто арифметически заметно меньше. Объясняется такое наше фарватерство, видимо, вполне элементарно и в терминах психотерапии. Страна у нас несколько мизантропическая, граждане ее после десятилетий (или столетий?) колесико-винтиковой безвестности стремятся к известности (см. сколько народу стремится в «Ищу тебя», «Жди меня» и остальное «застеколье»). Соединение двух этих обстоятельств делает критику наиболее желанным поприщем для психологической гиперкомпенсации широких народных масс — их звездочный суд видится им грозной штукой.

А откуда, как не из гущи народной, лезет, например, статья обозревателя одного интернет-сайта как бы про пресс-конференцию фестиваля «Кинотаврик», а на самом деле — гневная отповедь гражданину Кобзону, думцу

и певцу, но не просто, а по преимуществу певцу криминалитета? И почему это я, захотевшая, скажем, узнать про «Кинотаврик», приговорена читать про «тут ваш покорный слуга встал и, решительно зардевшись, так Кобзону и сказал», — что-то в этом роде?

А все потому же — виртуальный обозреватель интересуется собой ужасно. Страшно собой он увлечен, и это чувство требует компенсации, выхода в оценке чего-нибудь. А тут ему и трибуна — сайт в Интернете. А что такое Интернет? В смысле оценковысказывания — забор. И на нем пишут все желающие. А кто пишет на заборе, известно. Что — тоже, потому что эти тексты писать несложно и, главное, они от души. Так мы и обрели то принципиально новое, которое расцвело в наше демократическое время — фактически назаборную критику от души. Иными словами — критику народную, критику низов. И не увиливайте: это именно критика — обозреватель пишет свои мысли, он сосредоточен на своих мнениях и несет свои важнейшие оценки.

Вообще Интернет нашим коллегам нанес непоправимый психический урон. Одни в него неограниченно пишут, другие его неограниченно читают. Так возникают: а) горы критического хлама, тексты, отмеченные космически идиотической самонадеянностью авторов — сайты-то, в отличие от бумажных и эфирных изданий, резиновые и б) невиртуальная критика, содержащая в себе горы информационного хлама, почерпнутого виртуально.

Правда, в нынешнем торжестве пункта «б» виновата и я, например. Я лично была в первых рядах приветствующих новую информативную журналистику. Мне нравился этот дух (безусловно, порожденный «эрой «Коммерса»): факт, данный нам в тексте, важнее интерпретаций, коннотаций и того, что ты, критик, о нем думаешь. И информационность текстов — пусть читатель узнает что-то новое для себя — мне нравилась. Мне нравился отход от дел «воротил» — тех, кто воротил свои драгоценные мнения. Я симпатизировала отмиранию того, что называла «разнузданным шестидесятничеством», причем не обязательно прошлого века. Возможно, и позапрошлого, XIX... Имеется в виду мессианство текста и критиков, выражавших какое-то там общественное или свое просвещенное мнение. Ну и пафос впереди смысла. Тогда всяким критическим аргументациям я предпочитала тексты, расширявшие чисто фактический контекст критикуемого. А вот от слововерчения, которым занималась, например, газета «Дом кино», я гневно отворачивалась. Мне тогда казалось, что читателю должна быть интересна конкретика, и я вульгарно-материалистически не верила (да и сейчас не верю), что ему могут быть интересны просто мнения какого-то, извините, хрена с горы.

Но жизнь, как пишет мне один семилетний приятель, распорядилась иначе. Произошла просто смена «хренов» и «гор». Теперь с горы того же «Коммерсанта» льется новая проповедь, песня мнений следующего мессии, который полполосы формата А2 объясняет мне, почему ему не смешна комедия «Моя свекровь — монстр» (голливудско-мейджорского производства). Вот беда так беда... «А когда-то здесь было дерево», — говорит в случаях подобного халатного использования бумаги мой знакомый, по призванию эколог. Адекватнее не отреагируешь. Но недоброжелателю, вернее, недоброжелательнице «Свекрови» важно, что она поставила той оценку, а иному режиссеру так и просто со страниц врезала, что ему свойствен «тупизм».

Словом, она вновь восторжествовала, эта критика, у которой и в которой нет идей, есть только Позиции.

Собственно, вот и слово: позиция. Расцветшая критика озабочена только своими позициями и своей позицией в соцреальности. Потому что это и есть ее главная характеристика — где она, в каком конкретно издании? Перестает человек работать в издании «X» — и нет его. До тех пор пока он не инсталлируется в не менее влиятельное издание «Y». Возможно, такова логика данной профессии повсюду, во всем мире. В конце концов власть корпора-

ций уже вездесуща. Ну, значит, мне смешна сама эта логика, она какая-то шкурная. Потому что ценность критика определяется принадлежностью к корпорации с брендом и лейблом, он становится номенклатурой и тем самым прикрепляется к «спецраспределителю». То есть все на своих местах, однако в брендовых текстах с мыслями все напряженнее...

Кстати, общий кинокритический расцвет выражается и в расцвете некоторых жанров. Более того — в их зарождении. В печати и медиа провозглашен просто-таки новый формат — телепрограммы о фестивалях и фестивальные отчеты в режиме почти нон-стоп. Читателя/зрителя они, к слову, совершенно не волнуют — это я точно знаю из соцопросов, проводимых одним журналом, где я сравнительно недавно работала, но обязаны эти новые жанры своим рождением и процветанием новой российской кинокритике. Она, бедная, не выдержала самых вульгарных, самых примитивных искушений, и нами миру был явлен еще один новый социальный тип — наряду с народным критиком-почвенником — критик-сноб, западник. Кинокритик, который творит о кино только при условии регулярных выездов на кинофестивали категории «А» — так страстно хочет он ощущать свою причастность к горним высям, где выстраивается иерархия актуальных киноценностей. Это единственный смысл его профессионального (и, не исключаю, индивидуального) существования. А потому и фест-рапорт — единственно желанный для него жанр...

В общем, тот, кто регистрирует у нашей критики клиническую смерть, по-моему, не прав. Я категорически регистрирую клиническую жизнь. В случае клинической смерти возможна реанимация. А у нас произошла мутация.

Это мне открылось недавно, когда я подслушала разговор двух продюсеров. Один из них, человек очень вострый, произнес афоризм: «Режиссер — это животное. А животное должно давать молоко и мясо». Тут мне показался интересным не только чарующий цинизм автора афоризма (женщинам вообще нравятся преуспевающие циники), но и то, что инвестор-соцзаказчик твердо определил, как творчество должно быть сервировано для употребления. И для меня перестало быть загадкой, как и кем употребляется сегодняшняя позиционно-безыдейная (безмысленная) критика, и неужели это читают, и зачем, и кому это может пригодиться. А вот и ответ: критика эта, безусловно, потребляется читателями/зрителями — по той же логике, по какой они потребляют колонки криминальных новостей. Читатель любит мортальные темы и брутальный тон. Критика-мутант тем и занимается: чистым искусством выхода психопатической энергии и обмена ею. А не молоком и не мясом.

НЕВРОЗЫ И ОБРАЗЫ

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Table-talk

Изменились не функции критики, а жизнь. И — соответственно жизнь критиков.

(Слышала в фойе кинотеатра.)

Один искусствовед, узнав, что наш общий приятель-филолог работает литературным правщиком одного властного господина, сказал: «Как я за него рад». Имелся в виду правщик, удачливый белый негр, а не господин. Если б он услышал упрек в здоровом цинизме, то очень удивился.

Дама-критик признавалась своему другу: «Я бы продалась глянцевому журналу. Но меня не покупают». В институте, где она служит, ей платят несколько долларов. А как выжить? И как юбку новую купить? Все ж таки дама. И книжки? Все ж таки человек.

(Слышала от ее друга.)

Барышня-критик оказалась без работы. Закрылся лаковый журнал, где она служила. Но критик не огорчилась. Она охладила свои потребительские запросы, решила написать диссертацию, на которую не хватало времени. И пойти наконец во Французский культурный центр за книжками, куда прежде никак не могла добраться, потому что время тратилось на зарабатывание денег.

Один замечательный критик не мог вписаться в капиталистические отношения и в издания, рожденные этими отношениями. Дарования ему хватало и на такую литературу. Но убежденность в том, что в других сочинениях он что-то важное в своем письме утратит (от многостаночности), нормально жить, пить, есть ему мешала. Ну а если б у него была семья, пришлось бы, он сам говорил, капитализировать свои умения. Его коллега из многотиражного журнала презирал критика за то, что даже денег на пиво у него нет. Когда все тот же критик показал длинную статью в сборнике, которую он написал практически бесплатно, коллега развел в недоумении руками. «Надо же, чего только не бывает».

Критик (женского пола) ушла из печатного СМИ на телевидение. Обстоятельства жизни взяли критика за грудь и отправили на такие галеры. Ее коллега сказала: «Как повезло. Теперь она крутая». И никому в голову не пришло посочувствовать предстоящему безрадостному труду.

Ничего сказать нельзя, чтобы не соврать (себе, естественно). «Будем зарабатывать» — такое вранье, как и «будем кропать нетленку без гонорара».

(Слышала от Л.Невлера.)

К сорока годам надо, как писал Довлатов, все проблемы решить, кроме творческих. Но поскольку все они ни раньше, ни позже почему-то не решаются, творческие проблемы либо усугубляются, либо отменяются. И человек умирает.

С одним своим товарищем обсуждала незаконченный сценарий, который нам дали на прочтение. Разговорились о главном герое, о его поступках, целях, волнениях. Мой товарищ сказал: «Да все просто. Ему надо держаться за жизнь. Вот его цель. Все остальное — для людей с семейным бюджетом в пятьсот долларов на человека».

Множество лет назад один критик написал положительную статью на спектакль Товстоногова. Г.А. остался недоволен. И сказал своему завлиту: «Критик N написал отрицательную статью, потому что его плохо посадили». Имелось в виду, что посадили критика не в тот ряд. Этот случай исчерпывает разные (только по видимости) вариации отношений режиссера и критика. И он неотменим, как извечный закон зимовки.

(Слышала от Б.И.Зингермана.)

Интернет — это забор (оставшийся в своем старом значении только на дачах под охраной), где каждый упражняется вволю, получив за небольшую плату статус критика и море нерастраченного удовольствия.

И без того хрупкая категория таланта в такой безбрежной критической массе принципиального значения не имеет.

(Слышала сто раз.)

В эпоху развитого социализма, когда имена критиков еще гордо звучали, критик N разбирал в ночном телефонном разговоре спектакль знаменитого режиссера и друга. Разбирал доброжелательно, но по-мужски, без ужимок. Наутро жена того режиссера позвонила критику со словами «ты довел его до предынфарктного состояния».

(Слышала от критика.)

В киевском Доме кино кто-то дал Роману Балаяну местную газету с разгромной статьей на его последний фильм. Балаян сказал: «Я уже читал, а ты возьми. Тебе понравится».

Интеллектуальная апатия, конечно, очевидна. Но критика тут ни при чем. Она ведь состоит из тех же людей. Все говорят про грядущий экономический кризис, и тогда, возможно, слипание всех, включая критиков, со стратегией успеха (любой ценой) несколько поослабнет. Только что тогда придется считать удачей? И какие у нее будут критерии, окромя экономических?

Главное отличие критики в эпоху социалистических отношений от эпохи капиталистических заключается в том, что в эпоху капитализма качество критика прямо пропорционально количеству его мельканий в массмедиа. Таковы правила игры. Количество не только переходит в качество, но единственно это качество определяет. А с ним и товарные знаки, и товарную стоимость. И художников, и критиков. Вот и вертись.

Многие негодуют на журнальную критику за ее дурной тон, незнание приличия и тому подобное: неудовольствие их несправедливо.

(Слышала от А.С.Пушкина.)

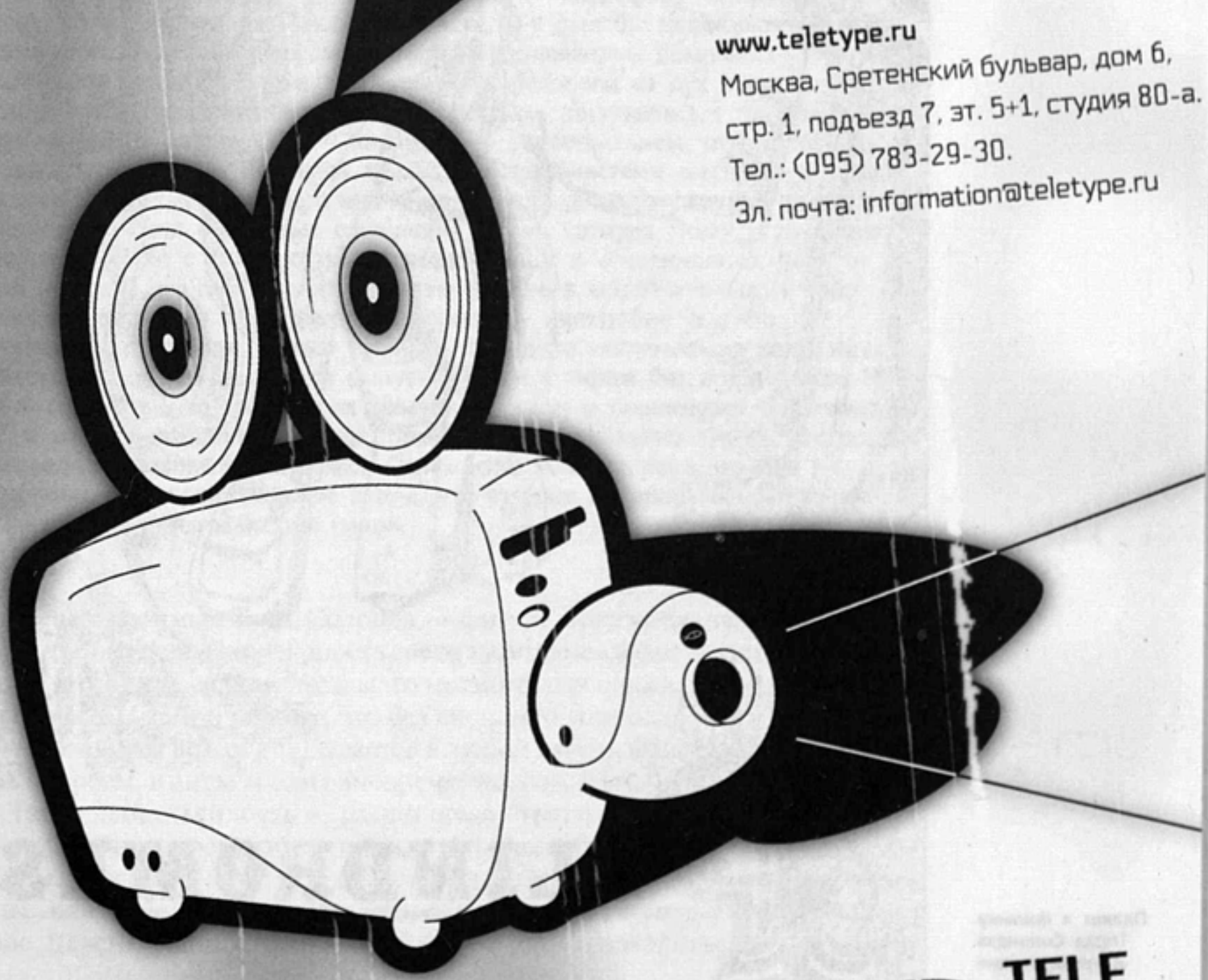
Эл. почта: information@teletype...

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

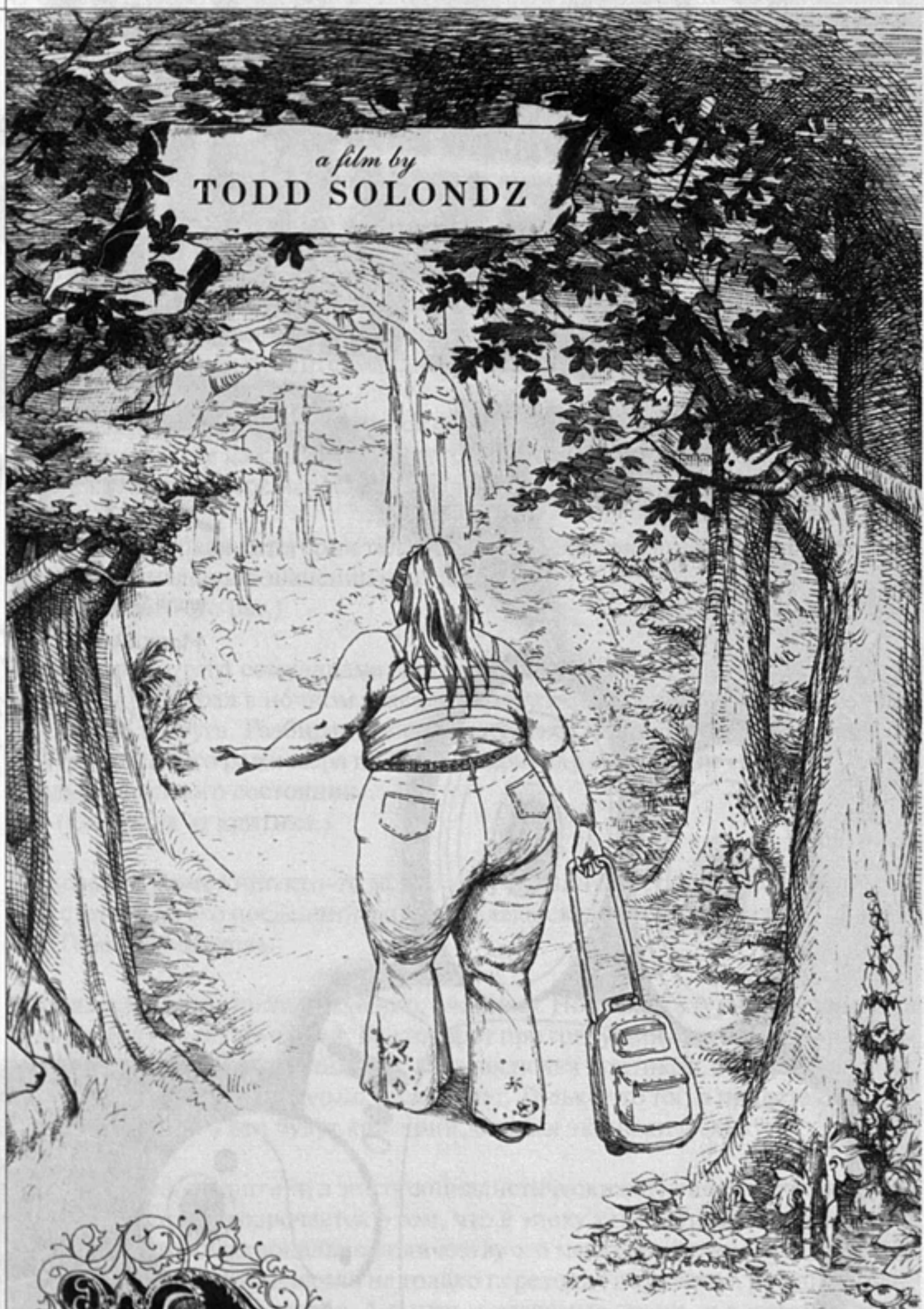
TELE TYPE

www.teletype.ru

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE



PALINDROMES

Плакат к фильму Тодда Солондза «Перевертыши»

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Типичный индивид

Тодд Солондз приехал в Москву по случаю проведения в столице первого фестиваля независимого американского кино «ИндиВид». Этот локальный смотр носил отчетливый ретроспективный, чтобы не сказать архивный, характер. Половина фильмов, включенных в фестивальную программу, — кино ностальгическое.

«Поколение игры «Doom» Грегга Араки, «Бархатная золотая жила» Тодда Хейнса, «Я стреляла в Энди Уорхола» Мэри Хэррон — эти картины, впервые, кажется, показанные у нас на большом экране, сложились не только в осмысленный реквием по зафиксированной, отпечатанной в них эпохе 60—90-х, но и в эпитафию российской эре и — атмосфере — пиратского видео, без которого бытовой образ наших 90-х был бы неполным. Напомнили о времени дешевых, ничем не оснащенных домашних кинотеатров, когда неголливудские ленты переходили из рук в руки, цитировались-смотрелись по чужим пересказам, доставались с трудом, но и с тогда еще невытравленным — совковым — удовольствием, отчего их независимый статус усугублялся, обрастая подробностями местного контекста, фактами и культами местного значения. То есть деталями другой, зато тоже независимой (хотя и от иных состояний) жизни, которая этому «культовому кино» подражала с кичливостью, самозабвением и отчаянностью, пока от скуки не стала его дублировать, причем уже не в маргинальных (читай: привилегированных), а в массовых формах — наподобие тех, что постепенно принимали и сами кумиры, то и дело заключавшие контракты с Голливудом или умудрявшиеся выпустить себя в тираж без его помощи. Не нужно говорить, что тогда-то их культовый статус и пошатнулся. А сегодня от него и вовсе не осталось и следа. Впрочем, «исчезновение ауры», как всегда, произвело отрезвляющий эффект. Стало ясно: 90-е устарели, но еще не закончились. По крайней мере в том, что сегодня по привычке называют «независимым американским кино».

Среди независимых Тодд Солондз — фигура показательная и на первый взгляд типическая. Популярность среди киноманов и фестивальщиков обеспечила ему статус если не звезды, то модного персонажа. Но он — режиссер неудобный. Именно потому, что без внешнего сопротивления и даже с демонстративным видом вписывается в любой лагерь, обладая способностью быть и героем, и антигероем одновременно, балансировать между pro и contra. Такая двойственность — расчетливая стратегия и бесспорный козырь Солондза. Она настораживает и интригует, раздражает и третирует куда больше, чем оприходованные режиссером скандальные темы и конфликты, на которые, вне зависимости от того, как они преподносятся, всегда есть и будет спрос. Двусмысленность позволяет ему не только находиться по ту сторону

«Перевертыши»

морали, но и обеспечивает презумпцией невиновности. В сущности, Солондз и зрителя ставит в такую же — неприкосновенную и оборонительную, а значит, комфортную — позицию, откуда любой может воспринимать кино и жизнь «в меру своей испорченности», а мораль становится личным делом каждого.

Есть мнение, что неоголтелые сатиры режиссера на повседневный образ жизни, на обывательские стереотипы и предрассудки, а также «семитский юмор» сближают его с Вуди Алленом. А последовательность в изобличении и критике американского благополучия — с фигурами вроде Майкла Мура. В то же время его фильмам не свойственна мягкость, живость, не говоря уже о лиризме человеческих комедий Аллена. Не свойственна им и напористость-навязчивость Майкла Мура. Он не носит маску простака и «своего парня» в духе Мура, но и не стремится быть вровень с «человеческим», как Вуди Аллен. У Солондза — другое амплуа. Не шута, но и не «добряка поневоле» (по природе). Скорее, молчаливого пересмешника, который смешит не столько других, сколько самого себя.

Его критический — элементарный и действенный — взгляд на вещи утвердился и даже притупился в «Счастье». Но этой картине предшествовала разминочная и более гибкая лента «Добро пожаловать в кукольный дом». В ней отчетливо проступают коллизии, мотивы и персонажи будущих фильмов Солондза. Главная героиня Дон Уинер — некрасивая двенадцатилетняя девочка, которую достали все: ненавистная младшая сестра, начинающая балерина и фаворит в доме, придурковатые родители, пребывающие в эйфории по случаю годовщины своей свадьбы, похотливые одноклассники, намеревающиеся изнасиловать ее по дружбе. Фильм начинается с парадной фотографии этого кукольного семейства, сатирической открытки, — идеальной мишени для режиссерских уколов. Но семейный рай-ад рассмотрен в «Кукольном доме» не только через фирменную режиссерскую оптику, сочетающую подозрительность с пристальностью, недоверие к реальности с чувствительностью к ее обертонам, но и увиден детскими глазами, внушающими доверие. Разумеется, этот по-детски принципиальный, но жалостливый и беззащитный взгляд принадлежит юной героине. Поэтому даже в тех убойных эпизодах, где она с яростью отпиливает голову кукле Барби или с молотком в руке подходит к спящей сестре, сарказма и издевки чуть-чуть меньше, чем трогательной наивности. В дальнейшем Солондз уже так прямо не контактирует со своими героями: даже дети в его мире становятся объектами гротескового очуждения, лукавого опосредования. Как в «Перевертышах» («Палиндромах»), где девочку Авиву играют не только несколько актрис разного возраста, цвета кожи и телосложения (среди них есть и субтильная Дженнифер Джейсон Ли, и необъятных размеров негритянка), но и один мальчик.

В конце «Кукольного дома» его героиня, разочаровавшись как в черствости и бездушии окружающих, так и в собственной неспособности любить и быть любимой, отправлялась в Диснейленд. Но «Перевертыши» этот обнадеживающий хэппи-энд перевернули: они открываются сценой похорон — хоронят малолетнюю самоубийцу и жертву изнасилования Дон Уинер. Оставленная за кадром, ее смерть выглядит индифферентным ответом на жестокость мира.

Устав, как и героиня «Кукольного дома», играть в куклы и быть куклой в глазах своих родителей, Авива, условный — с множеством обличий — персонаж «Перевертышей», мечтает о том, чтобы скорее стать матерью. Рождение ребенка представляется ей единственным шансом спастись от одиночества и избежать участи своей соседки Дон Уинер. Однако по воле родителей Авива делает аборт, в результате чего становится бесплодной, а потом — в духе героини Литвиновой из муратовских историй — мстит за свою похороненную мечту, участвуя в убийстве авторитетного приверженца и мастера абортов.

За время своих перевоплощений она успевает побывать в христианском приюте для детей-калек, организованном Мамой Саншайн (Mother Sunshine), религиозной фанатичкой и ярой противницей абортов. Вместе со своими подопечными Мама Саншайн хоронит зародышей, подобранных на задворках абортариев. Двенадцатилетняя Авива, с детской настойчивостью и не без детского эгоцентризма готовая продолжить род и любой ценой завести себе то ли ребенка, то ли живую куклу, становится жертвой маниакальной материнской заботы — родительских благих намерений. Неполноценные от природы дети, брошенные уже после того, как появились на свет, с истинным удовольствием и восторгом распевают религиозные песни и благодарят мир за то, что в отличие от многих других не были убиты до рождения. Что же касается детей нерожденных, то им в плоском, безальтернативном, уравнивающем всё и вся мире «Перевертышей» можно только позавидовать. Это мир безвыходный и беспредельный одновременно: травестийные, карнавальные реинкарнации Авивы нерасторжимой круговой порукой связывают и старых и малых, и черных и белых, и мужчин и женщин, и живых и мертвых. Моральные парадоксы и неразрешимости, этические головоломки и перевертыши достигают тут такой плотности и степени концентрации, что становятся самоигральными элементами, расщепляющимися до бесконечности. На них хорошо оттачивать интеллект и упражняться в остроумии. Злободневный Со-

«Добро пожаловать в кукольный дом»

«Счастье»

лондз — режиссер формальной школы. Это он засвидетельствовал еще в сияющем белизной и чистотой «чернушном» «Счастье».

Напомню, что в центре картины — серия портретов рядовых американцев, одиноких, неудовлетворенных, закомплексованных. Каждого из них режиссер снабдил индивидуальным набором из социальных фобий, сексуальных фрустраций, житейских неврозов. Как всегда у режиссера, героями «Счастья» стали заторможенные, словно парализованные безучастным ходом будней взрослые и их несчастные, но еще не подозревающие о своем несчастье дети, обреченные на повторение судеб своих родителей. Замкнутый круг — вид перевертыша — спаял разобщенных и незнакомых между собой персонажей. Среди них — старая дева, «девушка с золотым сердцем», которая так целомудренна и нерешительна, что доводит до самоубийства своего ухажера. Ее сестра, успешная литераторша, стерва и интеллектуалка, которая сочиняет стишки про изнасилования малолетних и мечтает об участи «дневной красавицы» или хотя бы роковой женщины, сожалея по поводу того, что ее экстремальный поэтический опыт — чистая фикция, стопроцентная фальшивка, никак не связанная с реальными переживаниями благополучного автора. (К слову, на тему парадоксов творчества Солондз выскажется в «Сказочнике».) Сексуально озабоченный толстяк, который, набрав какой-нибудь номер, предлагает случайным незнакомкам брутальный секс по телефону. Его соседка, такая же, как и он, толстая и навязчивая, которая от постоянного страха быть изнасилованной сворачивает шею своему соседу и к собственному ужасу и удивлению расчленяет его тело на мелкие кусочки. Глава образцового семейства, который насилует одноклассников сына, а к самому сыну проявляет волевую сдержанность — выказывает акт чистой, искренней отцовской любви. Как позже отшучивался режиссер, этот персонаж — педофил и семьянин, насильник и жертва в одном лице — был навеян биографией Чикатило.

Несчастливцы из «Счастья» образовывали контрасты и симметрии: каждый из них мечтал о том, от чего мучился другой (и наоборот). Само же счастье, как и всё у Солондза, постигалось по законам теории относительности. Размягчалось, как твердое понятие, и впитывало в себя все что угодно — от педофильских наклонностей до клинического гуманизма, настойчивого желания помогать не то чтобы всем, но исключительно тем, от кого тошнит. И быть полезным в значении быть использованным.

Сюжеты самоигрального «Счастья» словно бы заимствованы из желтой прессы, где информация подается почти так же, как и у Солондза, — с показной заинтересованностью, нескрываемой тенденциозностью и остраткой. Деловой и отстраненный взгляд Солондза на городские катаклизмы, на штам-

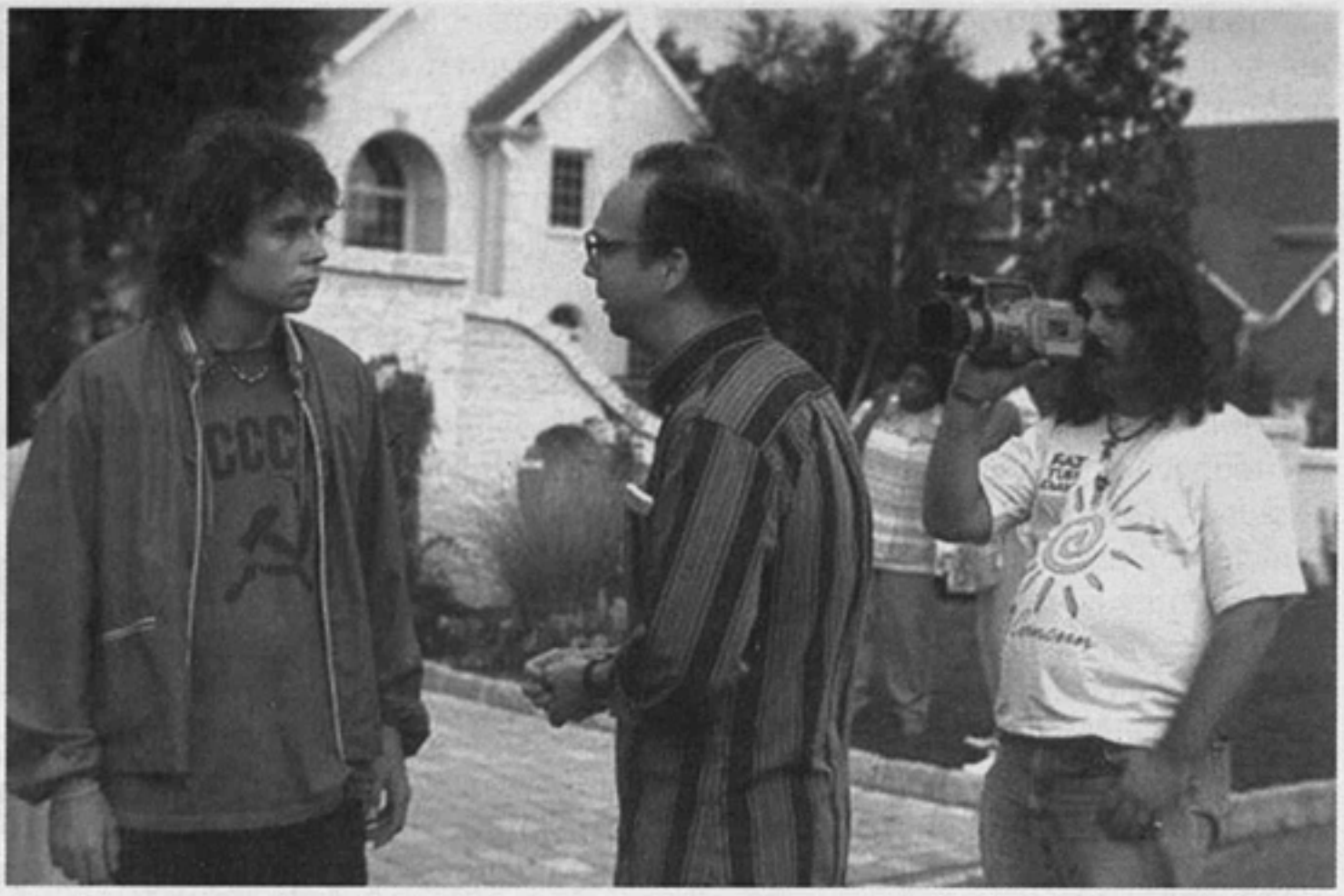
пы повседневного существования обеспечивал зрителя чувством безопасности и давал повод для релаксации. Психологию персонажей заменяла типология, которая наталкивала не столько на рефлексию по поводу зависимости природы счастья от «погодных условий», сколько пробуждала сдавленные смеховые рефлексы. Почти как при чтении или просмотре убойных разделов все тех же желтых СМИ, где реальность подается и потребляется как чистейший палп-фикшн.

После декларативного, прямолинейного «Счастья» можно было решить, что Солондз избрал для себя легкую славу — аккуратного изобличителя скромности и обаяния мидл-класса, скандалиста в законе, чьи провокации лишь подтверждают попсовый статус провокатора. Нарушителя общественного порядка, который чем больше его нарушает, тем больше его поддерживает, удовлетворяя естественную потребность и истеблишмента, и масс в самобичевании и, как следствие, в самоутешении.

Не случайно социальные, семейные, индивидуальные безумства облекаются Солондзом в упорядоченную, устойчивую форму. Они гармонизируются уравновешенной, рациональной и уверенной режиссурой, условными — чаще всего статичными — композициями, напоминающими искусство на плоскости. Это гармония систем, схем и конструкций, типов и типажей. Оттого в ней нет никакого хаоса, нет и намека на беспокойство. У Солондза мир предстает как маска, неподвижная, непроницаемая и в то же время стертая, истончившаяся до карточного или кукольного домика. Почти как у немых комиков с их гримасой отчуждения, отключенной (напряженной) физиогномикой и стальным самообладанием — невозмутимой реакцией на абсурдность мира. Классический диссонанс между вещью и ее изображением — основа немногословной «комической» Солондза.

Сняв «Счастье», он сам на себя навесил уйму дешевых — конвертируемых — ярлыков, но отстранился от них в следующем фильме «Сказочник», самом концептуальном в его карьере. В нем Солондз выступил не только в своей привычной роли социального критика, но и как трезвый, остроумный комментатор этой критики. «Сказочник» — автопародия и рефлексия по поводу цены «независимых кинематографистов» и их небескорыстных отношений с реальностью.

«Сказочник»



«Сказочник»

В оригинале лента называется «Storytelling», то есть речь идет о рассказывании историй. Фильм состоит из двух новелл. Первая — «Фикшн». Первокурсник, страдающий церебральным параличом, пишет исповедальный рассказ о том, как любовь и забота любимой помогают ему преодолеть физический недуг, перестать быть аутсайдером, почувствовать себя полноценным. Его девушка, комментирующая писательские потуги несчастного в холодных, но красочных (почти как у самого Солондза) тонах, роняет фразу, что встречается с ним исключительно из-за его болезни, — ведь это так отличает парня от других, а ей дает повод хоть для какого-то сострадания. Чернокожий преподаватель, лауреат Пулитцеровской премии, с которым, по слухам, готова переспать каждая студентка, разносит рассказ в пух и прах — за обилие сентиментальностей, чувственных банальностей, литературных клише. Его жесткая, но убедительная оценка вовсе не укрепляет, а, наоборот, разоблачает романтическое, прекраснодушное чувство, которое и в жизни отдает той же фальшью, с какой предстало на бумаге. Вот уж где искусство («фикшн») радикально проявляет жизнь!

В картонной, высушенной реальности Солондза трудно найти вдохновение для вымысла. Как и для немотивированного, бескорыстного творчества. Или настоящих чувств. Остается довольствоваться скудными стерильными фактами и событиями, чей дефицит — еще одна «творческая» задача — приходится восполнять собственными усилиями. Так и поступает героиня, которая, бросив своего несостоятельного (и в творчестве, и в постели) друга, тут же без сопротивления отдается харизматичному учителю, черному мачо, чтобы пробудить в себе чувствительность к бесчувственной реальности и на основе этого экстремального опыта написать рассказ. Хотя на вопрос о том, есть ли у нее талант и писательское будущее, педагог-любовник честно, равнодушно отвечает «нет». Зато он по достоинству оценивает ее белоснежную кожу. Хорошая иллюстрация отношений «поэта и издателя».

Еще одна деталь. Прежде чем подвергнуться добровольному изнасилованию, студентка наставляет себя словами «Не будь расисткой», а партнер во время секса требует, чтобы его называли «ниггером». Выходит, что спать с белой для него такое же удовольствие, как для нее — спать с паралитиком: оба экспериментируют и тешат себя как могут. Вот и вся политкорректность — антитеза реальности, переворачивающая ее с ног на голову. Неудивительно поэтому, что на студенческом худсовете автобиографический очерк героини, в котором она называет себя шлюхой и предстает как невольная жертва, подвергается остракизму и более того — интерпретируется как расистский, незрелый, зажатый и неправдоподобный. Чистого опыта, сухого остатка ре-

альности для «художественной полноты», то есть для успеха у публики, оказывается недостаточно. Педагог, он же герой рассказа, успокаивает девушку тем, что «на бумаге все становится беллетристикой». Даже если является правдой и основано на реальных событиях. И вне зависимости от того, написано ли талантами или бездарностями.

«Фикшн» — о том, как голая правда — удел «независимых» писателей и режиссеров — превращается в клише, в товар, как она типизируется и таким образом обесценивается усилиями публики, требованиями рынка. Так Солондз иронизирует над собственными фильмами, которые и критики, и зрители обвиняли если не в расизме, то в мизантропизме, цинизме и т.д.

В отличие от своей неопытной героини, опытный Солондз знает, как отбиваться от таких трактовок. Чтобы честность не истолковывалась как тенденциозность, а правда на глазах у зрителя не превращалась в клише, нужно нервировать его изначальной клишированностью правды. Это тоже метод перевертыша. Так и поступает умный режиссер, последовательно — от фильма к фильму — клишируя, типизируя собственный стиль, а вместе с ним и реальность, ограждая их от зрительских — в случае Солондза грубых, передергивающих — интерпретаций (они же — ярлыки). Но и провоцируя их — тоже. Из-за лукавой клишированности, обманчивой доступности его фильмов с ними трудно вступить в прямую коммуникацию. К ним приходится приспосабливаться. Так пресловутая некоммуникабельность, связывающая отчужденных персонажей Солондза, становится и условием восприятия его фильмов, лишенных магнита зрелища. Вуайеристская природа его кинематографа не знает удовольствия, напротив, она призвана оставить зрителя неудовлетворенным.

Вторая история «Сказочника» называется «Нон-фикшн». В ней Солондз спародировал образ «независимого режиссера». Режиссер намеревается снять документальный фильм о проблемах подростков в современной Америке и о последствиях роковых событий в небезызвестной школе Колумбайн. На главную роль он выбирает обкуренного тинейджера Скуби, аутсайдера дома и в школе, наивно мечтающего стать знаменитостью (киношником или звездой телевидения). Ради легкой славы Скуби соглашается побыть подопытным кроликом для документалиста, который тоже в детстве не любил школу и грезил о судьбе киноактера, но так и остался абсолютным лузером. А теперь изживает свои комплексы с помощью домашней камеры, паразитируя на себе подобных. Тоже «ложь и видео».

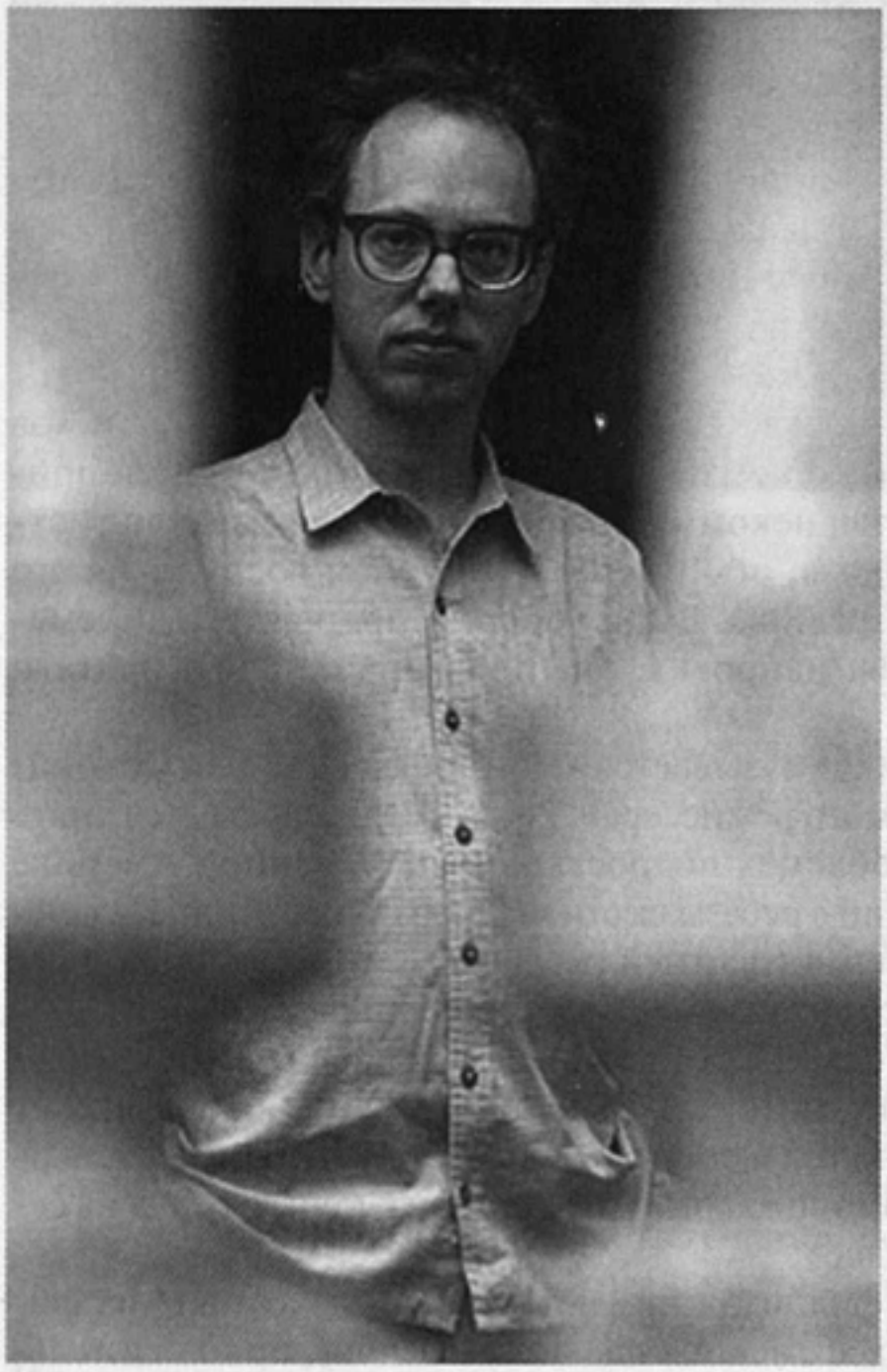
На тестовом просмотре его фильм принимают на ура. Только никто из зрителей не сочувствует Скуби — все смеются над ним. (К слову, приблизительно так же реагируют и зрители на лузеров Солондза.) Слыша эти смешки, Скуби проливает слезу. Продажная искренность принесла ему жалкую, постыдную славу. Подобно тому как независимость режиссера невольно свелась (в глазах его героев и зрителей) к безликой, но прибыльной эксплуатации реальности. Кстати, сегодня в фигуре этого кинематографиста угадывается прообраз не столько Солондза, сколько такого хитмейкера и «честного художника», как Майкл Мур. Несмотря на то что «Сказочник» снят задолго до того, как взошла звезда автора «Боулинга для Колумбины».

В отличие от документалиста из «Сказочника», охотника до реальных сенсаций, Солондз предпочитает держаться от реальности на расстоянии. И потому, видимо, не снимает документальные фильмы. Наверное, он не хочет, чтобы его кино, как и жизнь, судили по внешности. Впрочем, в случае Солондза внешность не обманчива лишь в том смысле, что предстает как отрешенная и обезличенная, неуязвимая и неразличимая маска. Он из тех, кому не требуется обнажаться самому, чтобы в голом виде изображать других. Такова его независимость. Хотя — и это еще один перевертыш, еще одно клише, в которое впадает практически каждый при виде Солондза, — выглядит он так же, как и типические, но узнаваемые персонажи его минималистских картин.

ТОДД СОЛОНДЗ:

«Я живу в серой зоне»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ



Тодд Солондз

Евгений Гусятинский. Что для вас политкорректность, над которой сейчас не глумится только ленивый?

Тодд Солондз. Во время работы я не думаю о политкорректности. Я начинаю с истории и характеров, стараюсь попасть внутрь персонажа, чтобы через него проявить, осмыслить человеческий опыт (в том числе и собственный). Когда я снимал «Добро пожаловать в кукольный дом», наименее противоречивый из моих фильмов, то все равно очень нервничал, опасаясь, что у женской аудитории могут возникнуть проблемы с картиной. Ведь получалось, что я, человек среднего возраста, рассказывал о двенадцатилетней девочке, о ее первом сексуальном опыте, об изнасиловании. И делал все в комедийном духе. Казалось, что женщины возненавидят меня и мой фильм. Но я не мог все время держать это в голове. Единственное, что меня волновало, — это правда характеров. Человек с догматическими взглядами может заключить, что это история про маленьких девочек, которые хотят, чтобы их изнасиловали. Когда я пишу свои истории, я — как актер — вживаюсь в характеры, будь то двенадцатилетняя девочка или четырнадцатилетний мальчик. И, как актер, эту историю изнутри проживаю. С социальной точки зрения сцена, когда мальчик говорит моей героине: «Встречай меня в три часа дня, и я тебя изнасилую», представляется мне убедительной, мотивированной социальными реалиями — атрофированным в этой практически бесчувственной среде чувством страха, притупленным инстинктом самосохранения. Поэтому для меня согласие героини не выглядит неоправданным. Мне необходимо быть честным по отношению к героям и к реальности, которую я отображаю в своих фильмах. Нужно быть честным с самим собой в создании характеров, а не думать о том, как угодить всем. Я не могу все время размышлять над тем, обидится зритель или нет, глядя мои фильмы. У меня и так проблем и трудностей полно — в первую очередь экономических, о творческих не говорю.

Евгений Гусятинский. Несмотря на ваш критический взгляд на Америку, вас трудно назвать антиамериканистом. Как вы относитесь к подобным персонажам?

Тодд Солондз. Сложно ответить. Могу сказать, что тот же Майкл Мур — очень развлекательный режиссер, с ярким характером, со специфической харизмой. Настоящий, великий шоумен, он прекрасно знает, как, в каких формах предъявлять свою левизну. Безусловно, «Фаренгейт 9/11» был сконструирован, выстроен так, чтобы повлиять на выборы, если не на историю. Но есть вопрос, который невольно приходит в голову: «А изменил ли действительно этот фильм что-нибудь в сознании людей, в их взглядах?» А если и изменил, то в том ли направлении, о каком мечтал автор? В итоге получилось, что после «Фаренгейта» каждый остался при своем мнении: либералы еще больше утвердились в своих взглядах, а консерваторы — в своих: эпизод, когда Буш читает детскую книжку, их не слишком-то смутил, даже наоборот. Проблема в том, что очень трудно ангажировать одновременно и правых, и левых. Такие фильмы, как «Фаренгейт», проясняют лишь то, в какой мере все мы определены, сформированы политическим бэкграундом, политическим языком — политическими представлениями, которые старше наших собственных взглядов. «Фаренгейт» может нравиться и правым, и левым. Если цель Мура действительно была в том, чтобы открыть людям глаза на реальность и повлиять на их взгляды, то в таком случае он провалился. Тем не менее я считаю, что Мур — важная фигура, хотя бы в качестве контрапункта. В американском кино доминируют левые, а американское телевидение контролируется правыми. Правые гораздо более властны и могущественны, телевидение имеет гораздо более широкую аудиторию, поэтому будет несправедливо принижать силу и достоинство Мура. Но в чем сходятся наши правые и наши левые, так это в некоем антиинтеллектуализме. И те и другие развлекают аудиторию, хотят заставить ее действовать, но не думать. Всегда упрощают ситуацию, редуцируют ее. Из-за того, что Америка — самая сильная и богатая страна с самой мощной армией, вполне естественно, что ее ненавидят. Европейские критики часто описывают меня как антиамериканиста, но, по-моему, это очень упрощенный и претенциозный взгляд на то, что я делаю.

Евгений Гусятинский. Что вы в таком случае думаете про Ларса фон Триера?

Тодд Солондз. Я знаю, что американские критики относятся к нему куда более жестко, чем европейские. Я большой поклонник Ларса фон Триера. Но антиамериканизм — как раз то единственное, что меня не интересует в его творчестве.

Евгений Гусятинский. Один поэт сказал, что «цинизм — это всего лишь форма отчаяния». Можно ли так сказать и о режиссере Солондзе, учитывая, что вас часто называют циником, мастером черного юмора?

Тодд Солондз. Что ж, я не хотел бы говорить об отчаянии, потому что отчаяние — это отсутствие надежды. Все просто: мне трудно изображать жизнь как праздник. Как и все, я читаю газеты и ежедневно узнаю о жутких трагедиях. Для меня снимать фильмы о том, какие мы замечательные, благородные, великие, — это супернарциссизм. Однако я не хочу заявлять, что люди ужасны. Важно найти правду о том, кто мы есть. Но моя правда неприемлема для других, они не хотят проживать этот опыт. Я всегда описываю свои фильмы не как черные, а как печальные комедии. Потому что черная комедия — это опыт без сострадания.

Евгений Гусятинский. А можно ли сострадать напрямую, без дистанции, интеллектуальной иронии, разных степеней отчуждения от материала — без всего того, что свойственно вашему стилю? Или «напрямую» — это кич, попса, особенно сегодня?

Тодд Солондз. Для меня нет никаких правил. Это вопрос искусства, исполнения. Та же простота может быть очень красивой и очень искусной в исполнении. Мне, например, важно, чтобы все написанное мною на бумаге имело электрический заряд, чтобы там была жизнь, чтобы мое сердце реагировало на то, что я сам же и написал, чтобы я плакал, смеялся, испытывал страх. И я думаю, что моя реакция отражается в реакции публики. Я всегда слежу за тем, чтобы мои истории не выглядели однозначными, чтобы линии не были прямыми, а имели какой-то люфт для интерпретации, были лишены задан-

«Добро пожаловать в кукольный дом»

ности. Моя цель — достичь парадокса, балансировать на грани определенности и неопределенности, точности и уклончивости.

Евгений Гусятинский. Да, двусмысленность, противоречивость, двойственность — ваше оружие.

Тодд Солондз. Все мои фильмы функционируют по единому принципу, в их основе — один и тот же метод.

Евгений Гусятинский. Метод перевертышей?

Тодд Солондз. В фильме «Перевертыши» есть сцена, где дети-инвалиды поют и танцуют с неподдельной радостью и гордостью. С одной стороны, они меня очень трогают и очаровывают. С другой стороны, я слышу слова, которые они произносят, эти религиозные тексты, эту хвалу Господу. И тут уже не знаешь, смеяться или плакать. А если смеяться, то над чем? Я хочу, чтобы зритель задумывался над своими реакциями, над тем, что именно вызывает в нем те или иные эмоции. Поэтому и стремлюсь к тому, чтобы зарядить историю, каждый отдельный эпизод противоположными импульсами.

Евгений Гусятинский. А есть ли вещи, которые для вас недвусмысленны, стопроцентно однозначны и в этом смысле подлинны, истинны, неопровержимы?

Тодд Солондз. Боюсь, я вижу мир таким, каким он предстает в моих фильмах. Потому что я живу в серой зоне. Не в белой и не в черной.

Евгений Гусятинский. Дети у вас выглядят как взрослые, а взрослые — как дети. Ощущение, что и те и другие остаются невинными, невзирая на то, что они совершают. Я говорю в первую очередь о насилии, которое в ваших фильмах не привлекает, но и не отталкивает. Оно обыденно и банально, непримечательно и нейтрально.

Тодд Солондз. Дети мне интересны тем, как в них проявляется то, что будет определять их во взрослой жизни. У детей отсутствует искушенность, камуфляж. Всем хочется верить, что наше детство — это другая жизнь, отдельная история. Но это не так. И трудность, и легкость в том, что ребенок так и остается в каждом из нас. Кто-то, конечно, верит, что с возрастом становится другим человеком. Я же считаю, что человек растет только тогда, когда осознает правду — всегда труднодоступную — о самом себе. Многие обвиняют меня в мизантропии, но, по-моему, это слишком легкое дело — любить человечество за то, какое оно хорошее. Гораздо труднее любить людей, зная их истинную природу.

Что касается насилия, то я не люблю, когда много крови. И не знаю случаев, чтобы кто-то после моих фильмов сделал что-то дурное. В эксплуатации насилия можно обвинить любого режиссера. Но, по-моему, насилие на американских улицах сократилось бы, если бы американцы хранили меньше

оружия в собственных спальнях. Но его бы уж точно не стало меньше, если бы оно исчезло с экранов кинотеатров. Кино вообще не способно кого-то улучшить или ухудшить. Тот же Голливуд не провоцирует насилие, а отражает его. И потом, нет ничего отвратительнее того, как ведут себя культурные люди, выстроившиеся за билетиком на культурный, чудесный фильм Сокурова, если кто-то вдруг нарушает их очередь, переходит им дорогу!

Евгений Гусятинский. Вы — режиссер условного кино. Вам никогда не хотелось быть ближе к натурализму? К Лэрри Кларку, например?

Тодд Солондз. Лэрри Кларк снимает в стиле «синема-верите», но это *всего лишь* стиль. Я работаю в жанре комедии. Вы чувствуете отчужденность, а кто-то, наоборот, идентифицируется с моими фильмами, привязывается к моим персонажам. Моя аудитория всегда разделяется на тех, кто смеется над героями, и тех, кто говорит: «Как можно над этим смеяться? Это так больно и страшно!»

Евгений Гусятинский. А документальное кино вам никогда не хотелось снять? Ведь все ваши сюжеты — даже самые зашкаливающие, как в «Перевертышах», — питаются реальностью.

Тодд Солондз. Я думал об этом, но меня слишком обуревают собственные — игровые — истории.

Евгений Гусятинский. Ваши фильмы показываются в Москве в рамках фестиваля «ИндиВид». Кто на кого больше повлиял — независимые на попкультуру или наоборот? И чем поколение нынешних независимых отличается от предыдущих, я говорю о шестидесятниках, семидесятниках и тех «инди», кто работал в начале и середине 90-х?

Тодд Солондз. Это симбиотические отношения. Каждый крадет у другого самое лучшее и в то же время самое худшее. Я — не ностальгическая личность. Сейчас делается очень много замечательных вещей, но чаще их производят не на крупных студиях. Если в Голливуде снимается что-то выдающееся — это, как авария на дороге, исключительный случай. Как и обратная ситуация — когда малобюджетные фильмы приносят много денег.

Евгений Гусятинский. Я где-то прочитал, что на заре своего творчества вы, как и герой вашего фильма «Страх, беспокойство и депрессия», написали пьесу и отправили ее Сэмюэлу Беккету в надежде поработать вместе. Это правда?

Тодд Солондз (*смеется*). Нет. Кстати, отвечать «да» или «нет» — самое легкое для меня.

Евгений Гусятинский. А кто для вас нынешние независимые, да и есть ли они?

Тодд Солондз. На этот вопрос не отделаешься ответом из серии «да» или «нет». Могу только сказать, что есть независимые или бывшие независимые режиссеры, которые и сейчас делают интересные фильмы, успешные, неуспешные — не важно. Опасность в том, когда вы употребляете слово «независимость». Потому что независимость — не критерий художественности или актуальности. Спайк Джонз, Терри Цвигофф, Гас ван Сэнт, Тодд Хейнс работают и на больших студиях, и за их пределами, но и там, и здесь они делают отличное кино, заслуживающее внимания.

Москва, 2005, октябрь

Выражаю благодарность Елене Верниковской за помощь в организации беседы. — *Е.Г.*

Р А З Б О Р Ы

Фото Н.Павлова

Призрак бродит по неигровому кино — и отечественному, и зарубежному. Призрак «просто правды», которая, как оказалось, куда сложнее извлекается из снимаемой реальности, чем правда художественная. Манифест «Реальное кино», созданный Виталием Манским не без доли иронической провокации, вносит свою лепту в нескончаемую дискуссию о целях и средствах кинодокументалистики, степени ее документальности, мере допустимого авторства и ее взаимоотношениях с жизнью.

Реальное кино

МАНИФЕСТ

Как только документальное кино стало искусством, оно перестало быть документальным.

Присутствие на экране реальных событий, людей, предметов использовалось для создания самостоятельных артефактов, имеющих иногда смысл, противоположный перенесенному на экран факту или событию.

Все это имело место до возникновения *реального кино*, нового кинематографического направления, являющегося продолжателем «Кино-правды» Дзиги Вертова и cinéma vérité.

Опираясь исключительно на реальность, *реальное кино* сохраняет право на авторскую субъективность и подтверждает основной постулат искусства — создание художественного образа.

Реальное кино не ниспровергает труды предшественников и не является конечной точкой в эволюционном развитии неигрового кинематографа. Вершина — это сама реальность, которая вряд ли уместится когда-либо в ограниченные рамки кадра. Скорее наоборот — реальность поглотит кинематограф, превратив его в одну из своих субстанций. Но как это будет выглядеть, сегодня сказать не может никто. А пока —

РЕАЛЬНОЕ КИНО

1. ***Отсутствие сценария.***

Сценарий и реальность несовместимы. До начала съемок определяется только место, где начинаются съемки фильма, иногда его герои и общая концепция. С началом съемок драматургию определяют только реальные события.

При этом *реальное кино* не претендует на беспристрастную фиксацию факта. *Реальное кино* — не копия реальности.

2. ***Для автора в процессе съемок нет никаких ограничений. Кроме юридических.***

Этические вопросы решаются не на съемках, а в процессе монтажа фильма.

Для погружения в пространство снимаемого объекта и в мир героев допустимы все существующие технологические методы: привычная камера, кинонаблюдение, скрытая съемка и т.п.

3. ***Автор не должен становиться заложником технологии.***

Кинопленкой, студийным звуком и светом, ракурсом и композицией

можно пренебрегать ради фиксации реальных событий. Качество изображения вторично. Реальность первична.

4. По ходу фильма автор должен титрами сообщать зрителю время и место съемки.

(Если это не может нанести вред снимаемым объектам или персонажам.)

5. *Никакой инсценировки и реконструкции.*

Автор может провоцировать героев на любые действия и сам может быть участником событий. Игровой же элемент в реальном фильме присутствовать не может.

6. *Ограничений в длительности фильма нет.*

Вплоть до бесконечной, прямой трансляции.

7. *Отказ от понятия «конец фильма».*

Никакой фильм не может быть завершенным, так как реальность бесконечна. В результате автор в любой момент может делать новые версии фильма и продолжать съемки после первого публичного показа. В финальном титре вместо слова «конец» ставится дата первого публичного показа данной версии фильма. В случае создания новых версий дата первого публичного показа указывается после даты (дат) показа предыдущих версий.

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ — ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ

Человек без киноаппарата

Виктория Белопольская. Откуда вообще явилась идея манифеста?

Виталий Манский. Не скрою, этот вопрос стоял передо мной. Я интуитивно искал аргументы, чтобы записать то, что теперь записано. И говорил себе: ты нащупал более или менее подходящую методологию работы, более или менее приемлемый закон. Ну и радуйся, пользуйся, зачем придавать это общественному обсуждению? Но в какой-то момент я почувствовал, что эти наработки отражают уже некое культурное движение, что они перестают быть наработками одного автора и законами, используемыми этим автором. Понятно, что у каждого в работе свой стиль и свой почерк. Но к тому, к чему пришел я, пришли и другие люди, и идеи превратились в нечто уже надстилистическое, надвкусовое, надличностное.

Кроме того, известно: вещи, не описанные в культуре, не существуют. Для художника сформулированные идеи, правила, условия — нечто вроде флажка, который ставили на землях Среднего Запада, чтобы застолбить свою территорию. Манифест и есть тот флажок, знак своей земли и знак тем, кто может этим творческим установкам сочувствовать, что они не одиноки в большом мире художественных промыслов.

В.Белопольская. Значит, тебя все-таки смущала некоторая демонстративность, которой сопровождается явление любого публичного документа, который еще и называет себя манифестом?

В.Манский. Я сомневался даже не насчет публикации, я сомневался на уровне записи. Даже пытался проверить, не создал ли кто-либо уже что-то подобное. В конце концов это нескромно, говорил я себе. Ну кто ты такой, Манский, что выступаешь с программными заявлениями эстетического характера?

Именно по этой причине я решился записать эти свои мысли в 2005 году, а не в 2002-м. Мне просто казалось, что все, о чем я говорю, столь очевидно, что это должен уже был сделать кто-то, кто... кто ближе к Богу. Я имею в виду человека, личность, более, что ли, конвертируемую, чтобы документ обрел

достаточный статус. Когда появилась «Догма для документального кино»[1], я не сразу ее прочел, она попала ко мне через месяц-полтора после публикации. Этот месяц я пребывал в благостной иллюзии, что вот, наконец, случилось. Но когда я прочитал текст, понял, что написан он человеком, находящимся... как бы сказать мягче... не в материале, но он как человек, знающий цену хорошему пиару, понимал, что это актуально, что проблема назрела, что слово должно быть сказано. Если бы ему хватило широты взглядов, чтобы привлечь к написанию текста людей, которые реально занимаются документальным кино, вполне могло бы состояться течение под флагом Ларса фон Триера. И в результате я решил провозгласить то, что еще не было провозглашено публично, хотя люди, работающие в направлении «реальное кино», приблизительно так и формулируют. Я решился только для того, чтобы упростить процесс самоидентификации художников. Чтобы мы не потерялись. И я вовсе не стою насмерть за то, чтобы мое имя было к манифесту навеки привинчено.

В.Белопольская. Таким образом ты «выразил в звуке всю силу страданий» актуального неигрового кино — если ты считаешь сформулированное очевидным. Кто, кроме тебя и, например, Александра Расторгуева и Павла Костомарова с Антуаном Каттеном, работает в «реальном кино»?

В.Манский. Я бы так сказал: в этом, назовем условно, жанре работают все современные документалисты. Те документалисты, которые сейчас работают в кино, работают в «реальном кино». Объясняю. Когда мы говорим о телевидении, то обычно как бы подразумеваем: это вот документальное кино для телевидения, а есть еще Документальное кино с большой буквы, «документальное-документальное кино». Но ведь можно упростить формулировку: есть документальное кино и «реальное кино». «Реальное кино» на ТВ практически не существует, это совершенно очевидно, а документальное кино превратилось в продукт массового потребления, то есть в телевизионное документальное кино, и снимать его вне рамок ТВ даже абсурдно.

В.Белопольская. Насколько я понимаю, назревшая проблема, подвигнувшая фон Триера на решительные действия, — это проблема взаимоотношений кинематографа и реальности, которую он использует на новом цивилизационном этапе. И этап этот характеризуется новыми взаимоотношениями зрителя и зрелища, зрителя и реальности, часто опосредованной зрелищем — кино и ТВ, зрелищем, отдаляющим реальность от человека.

В.Манский. Первое. Что касается фон Триера, повторюсь, его документальная «Догма» — это пиар-аттракцион. Второе. На самом деле цивилизационные этапы здесь для меня ни при чем. То есть «при чем» только в одном смысле. В смысле технологической революции, которая произошла в сфере съемочных возможностей. Эта революция позволяет снимать кино в процессе жизни. Жить и снимать кино. Классическое документальное кино снималось, «реальное кино» проживается. Возможность перейти от одного к другому произошла исключительно благодаря технологическим изменениям. Если попытаться выразить суть проблемы слоганом, то: всю историю кинематографа документалист боролся с камерой, на протяжении всей истории кино он пытался отказаться от камеры. Не знаю, что будет через пятьдесят лет, но пока произошло то, о чем мечтали отцы-основатели, когда они боролись за свободу от технологии, от навязчивого присутствия камеры в снимаемой жизни. Сейчас эта свобода достигнута. Маленькие, легкие, бесшумные камеры — это свобода от камеры. Отменяется главное ограничение — назойливость фиксации чужой жизни...

В.Белопольская. Вообще в истории документалистики такое уже случалось. Я имею в виду превращение технологии в идеологию искусства. 1960-й. Группа под руководством Роберта Дрю, состоявшая из Д.А. Пеннебейкера, братьев Мейзлс и Терренса Макартни-Филгейта, разрабатывает первую 16-*мм* подвижную камеру с синхронным звуком и снимает Primary — о предвыборной кампании Джона Кеннеди в Висконсине, фильм, считающийся ныне первым

[1] Кодекс «Догментальное кино» Ларса фон Триера и комментарий к нему опубликованы в журнале «Искусство кино», 2002, № 6. — *Прим. ред.*

произведением direct cinema, «прямого кино». Во французском эквиваленте — cinéma vérité. Можно считать, что «прямое кино» произошло от синхронной портативной камеры.

В.Манский. Вот именно. Так и есть. И именно здесь — в зоне технологии — кроется разница между «реальным» и документальным кино: у «реального кино» практически нет ограничений.

А телевизионное документальное кино, по определению, живет в целом ряде ограничений. Ограничения начинаются с самого первого момента (я уж не говорю о форматных требованиях ТВ — про эти пресловутые 52 минуты, было бы глупо писать манифесты против хронометража). Но документальное кино для ТВ начинается со сценария и нередко на нем и заканчивается. То есть пишется сценарий, потом он превращается в дикторский текст, на который нанизывается некое изображение. И начиная любую телевизионную документальную картину, режиссер, сценарист, продюсер в девяноста девяти случаях из ста знают, к какому результату идут и где их финальная точка. Даже если люди взялись за фильм-расследование, это расследование, существующее в жестких сценарных рамках. Ими ограниченное.

В.Белопольская. Ну, тогда о пункте первом. О сценарии, главном, если судить по тексту манифеста, враге «реального кинематографиста». А обычно считается, что отмена сценария — это отмена структуры, стихия, энтропия. Сценарий — он для гармонии, для осмысленности изложения авторский воли и для облегчения зрительской участи...

В.Манский. Повторяю: документальное кино снимается, а в «реальном кино» живется. «Реальное кино» — это способ жизни. Жизнь обходится без сценария.

В.Белопольская. Да, новые технологии, новая съемочная техника сделали автора свободнее. Но где он, где камера, на чьей стороне? Если снова обратиться к «рифме» из cinéma vérité, «реального кино» почти полувековой давности, то в чью пользу ты решаешь знаменитый спор между Жаном Рушем и Ричардом Ликоком? Ликок говорил: нельзя вмешиваться в снимаемое, надо наблюдать, чтобы не упустить, как он выражался, правду, а Руш утверждал, что правду надо выявлять, камера-автор — это активный участник событий, надо провоцировать жизнь, чтобы показать правду.

В.Манский. В моем случае камера должна быть при необходимости скрытой, при необходимости привычной, при необходимости провокатором. Совершенно очевидно, что в одном фильме могут быть моменты, когда наличие камеры может спровоцировать некие яркие, непредсказуемые проявления, действия. Но вот сами эти действия могут быть сняты только камерой скрытой. Манифест «Реальное кино», в отличие от манифеста Дзиги Вертова «Киноки. Переворот» и уж тем более «Догмы», — не ограничитель художника, а, наоборот, его освободитель. Главное ведь для художника — свобода. Повторяю, даже от сценария.

Если ты спросишь любого из выдающихся или просто успешных документалистов о сценарии, он тебе скажет: сценарий мне нужен только для того, чтобы получить деньги на фильм. А дальше мы снимаем кино.

В.Белопольская. Хорошо, заменим слово «сценарий» на слово «драматургия».

В.Манский. Другое дело. Конечно, она возникает но на этапе съемок и, главное, на этапе монтажа. Еще одна позиция манифеста — про решение нравственных вопросов — связана тоже с монтажом. Снимая человека, который бьет свою жену, ты никогда не можешь знать, какое значение этот конкретный человеческий акт, его личный акт может иметь в контексте фильма в целом. Если ты будешь выключать камеру во время съемок, полагая, что снимать это неэтично, ты, безусловно, при создании картины себя ограничиваешь, отказываешься от свободы. Но на монтаже ты можешь решить все свои сокровенные вопросы. «Реальное кино» как кино, как искусство возникает на монтаже.

Художник, работая с действительностью, создает, как известно, свою собственную действительность. Самое безусловное документальное кино — «Прибытие поезда», оно вообще ничего не создавало, оно фиксировало.

В.Белопольская. Ну, это классический спорный вопрос: ракурс, операторский взгляд — уже вторая реальность...

В.Манский. Но более объективного взгляда, чем девственный — первый! — взгляд Люмьеров у меня для вас нет. Все-таки это было почти ксерокопией с реального прибытия поезда. Но следующий документальный фильм в истории кино уже не был фиксацией — возник монтаж, а значит, отбор, стыковка смыслов. Фиксация не выдерживает преломления через личностное понимание, которое выражается в монтаже.

И в этом смысле я утверждаю: «реальное кино» не обязано фиксировать, оно не обязано быть документальным. Мне-то кажется, что первое «реальное кино» сделал еще Дзига Вертов в «Человеке с киноаппаратом». По-моему, это известно, там снята не только Москва, но и Харьков, и еще что-то, и все это превращено в один город, в один конкретный день, и сколько бы Шкловский ни топал ногами — «дайте мне номер того паровоза!», никого не волнует, куда ехал тот паровоз. Важно, что паровоз ехал в фильме Вертова «Человек с киноаппаратом», а благодаря монтажу создавался образ реальной жизни, не имеющий ничего общего с документальностью. Об этом я говорю в начале манифеста, когда утверждаю, что, став искусством, доккино перестало быть документальным. Когда человек делает «реальное кино», используя принципы монтажа по Кулешову, он может объединять людей, находящихся в разных концах планеты в единую монтажную, в кинематографическую, драматургическую связь, создавая новое — произведение...

В.Белопольская. А разве «реальное кино» не сообщит нам номер паровоза?

В.Манский. «Реальному кино» просто легче рассмотреть этот номер. Но значения в нем для меня не больше, чем для Вертова.

В.Белопольская. Ты уже сказал о решении моральных вопросов. Но, знаешь, для меня вообще странно упоминание этических проблем в манифесте. Просто потому, что речь идет о документальном кино. А это такой вид искусства, в котором один человек в своих целях неизбежно использует других людей. Они с их жизнью — сырье для создаваемых автором визуальных образов. А если один человек использует в своих целях другого, даже с его согласия, это, с позиций традиционной этики, того... не очень... И надо принять это как свойство данного вида искусства. Поэтому мне иногда кажется не деликатностью, а лицемерием сдержанность некоторых документалистов. Вот замечательный фильм Альгиса Арлаускаса «Письмо матери». Шестьдесят минут хронометража и лет пять до съемок автор следовал за своим героем в его поисках матери, даже не знающей о существовании сына. И вот когда они должны наконец встретиться, режиссер с оператором демонстративно покидают поле боя. В этой деликатности для меня есть документалистское двоемыслие: чего уж стесняться-то, назвавшись груздем... В общем, если ты специально оговариваешь моральный аспект взаимоотношений с героем, значит, для тебя внеморальность неигрового кино — не онтологическое его свойство?

В.Манский. Для меня аксиома, что доккино является эксплуатацией художником реальных людей, фактов, обстоятельств. Да, это так. И тут уж не важно, эксплуатация эта на благо или не на благо. Лени Рифеншталь снимала «Триумф воли», предполагая одно, через шестьдесят лет в нем читается другое, и неизвестно, как цивилизация наша будет расценивать этот фильм в конечном счете. Тут просто нет конечного счета. Поэтому когда я говорю об этических вопросах, я имею в виду *над*этические вопросы, *над*главные вопросы — человек с повышенным содержанием нравственности в крови вообще не может заниматься документальным кино. К сожалению, мы наблюдаем примеры, когда такие люди пытаются этим заниматься, но их фильмы смотреть, увы, невозможно. Для меня абсолютно очевидно, что документалист — человек, по своей природе выходящий за рамки стандартных этических канонов. Однако этические вопросы возникают, но... в рабочем порядке. Например, героиня с утра плохо выглядит. Это этический вопрос номер один: снимать ли женщину, которая выглядит так себе? Она вспоминает о каких-то происшествиях-обстоятельствах своей жизни и начинает плакать. Второй этический вопрос: снимать ли слезы? Потом она отказывается от съемок, а ты хочешь продолжать снимать. Опять барьер нравственного характера. Потом она об-

ращается к своему мужу и говорит нечто такое... И снова вопрос: выключать камеру или нет? И в результате вся эта утренняя съемка — цепь плотин, и либо каждая плотина погасит твою энергию, либо твоя энергия прорвет плотины и поток разовьет немыслимую силу — я о воздействии фильма на зрителя говорю. Но преодоление каждой из плотин сопряжено с нарушением бытовых этических норм. И я не могу вспомнить ни одного великого произведения документального кино, которое не сталкивалось бы с вопросами этого рода. За исключением «Старше на десять минут» — я буду всегда преклоняться перед этой картиной. Не только как перед шедевром киноискусства, но и как перед единственным случаем совершенно чистого, морально неуязвимого акта кинодокументализма... Хотя, наверное... хотя наверное... а почему, собственно, мальчика снимали скрытой камерой? А с его родителями договорились об этом? Даже там, в самом чистом, самом светлом, самом непогрешимом образце документального кино, если покопаться, можно найти некоторую этическую сомнительность.

Но вообще-то на практике вся мораль и нравственность в неигровом кино сводится чаще всего к простому: наливать герою или не наливать. Да, на практическом уровне вопрос стоит именно так. Но это же можно отнести и к романтическим контактам с девушками. Подпаивать их или не подпаивать? Я лично всегда ценил согласие трезвых девушек. А еще больше — их инициативу. Конечно, если подпоить героя, он может быть более раскован или, скорее, развязен. Но лучше получить доверие героя и его открытость, когда он в трезвом уме и твердой памяти. Его можно сколько угодно провоцировать, но, не провоцируя, можно получить более ценный визуальный образ, более ценное документальное свидетельство.

В.Белопольская. А как ты решился на пункт 6: «Ограничений в длительности фильма нет. Вплоть до бесконечной прямой трансляции»?

В.Манский. Это вопрос выбора автора — длительность фильма. Автор должен быть свободен в выборе формы и ее размера.

В.Белопольская. Послушай, а не превращается ли у тебя свобода автора в его разнузданность? Ну правда, предыдущие киноманифесты и яркие явления в кинопроцессе, которые вполне могли бы отразиться в манифестах — «Киноки» Дзиги Вертова, немецкий «Манифест-66», «прямое кино» в Америке и cinéma vérité во Франции, — ставили целью воздействовать и на художника, и на зрителя, даже и воспитать зрителя. Твой же манифест озабочен только судьбой художника. И к зрителю настроен довольно воинственно. Никаких ему уступок.

В.Манский. Художник, автор, он, по определению, обращается к обществу. Это в природе его существования. Особо оговаривать некие конвенции с аудиторией... не вижу необходимости. Что нужно оговорить — оговорено: титрование, датировка версии, то, что автор не должен быть заложником технологии. Я имею в виду качество изображения, звука, выверенность ракурса. Вообще предполагается, что зритель — это некто, кто вечно заказывает: «Сделайте мне красиво». Я же предполагаю, что зритель не столь прост, он вполне в состоянии оценить, что красиво на самом деле. Но в наше время с ним произошла одна вещь... Зритель не доверяет репортажу, снятому со штатива. Я хочу сказать: зритель не доверяет репортажу с пожара, снятому со штатива. И для этого много сделало ТВ. Ведь чем ТВ отличается от документального кино самым сущностным и самым генеральным образом? ТВ — это симуляция реальности, производимая одной группой людей в угоду другой группе людей. Внешние факторы, вроде низкого качества изображения, порой становятся своего рода паролем к зрительскому доверию. Так распространяются документальные форматы. Вполне мейнстримный в российском варианте сериал НТВ «Рублевка live» (ведь это обработка зарубежного формата) имитирует язык неигрового кино с одной целью — добыть доверие зрителя, придав правдоподобие естественной неправде.

В.Белопольская. Про титрование. Указание времени и места. Не противоречит ли это образности твоего «реального кино»? Останется ли в нем образ при такой сосредоточенности на конкретном? Ведь образ всегда универсализует, обобщает.

В.Манский. Если ты смог создать мощный кинообраз не сходя с места, если тебе удалось соблюсти классическое единство времени, места и действия, ты сообщаешь это зрителю путем титрования, если ты создаешь образ благодаря смешению пространств, людей, событий, то ты тоже сообщаешь зрителю, чтобы он понимал, что это художественный образ, а не документальное свидетельство происходившего. Например, ты снимаешь два разных совещания, на них присутствуют разные люди, но то, что они говорят, составляет единую концепцию относительно того, о чем идет речь. В этом случае ты вправе создать из двух одно — один эпизод. Но не обманывая зрителя, не утверждая, что это было одно совещание.

В.Белопольская. А почему для тебя принципиально отказаться от понятия «конец фильма»? Вернее, что более для тебя принципиально — «конец» или «фильма»?

В.Манский. «Конец», конечно.

Если в будущем происходит что-либо, что даст возможность по-новому соотнестись с происходившим, ты вправе вернуться и взглянуть с позиций этих новых обстоятельств. Это борьба за законченность твоего авторского взгляда, за довысказанность. Ведь нормально же перезвонить тому, с кем недавно спорил, если нашел дополнительную аргументацию. Так же нормально вернуться и к картине, довысказаться, доопровергнуть, доспорить. Возможность создания новой версии не отменяет предыдущую. Это просто еще один шаг к свободе художника, но и у зрителя должна быть свобода — он вправе знать, что фильм изменен. Хотя вполне может и пренебречь предлагаемым информ-бонусом.

В.Белопольская. Вообще-то такие случаи уже имели место. Хотя они и уникальны. Почти уже классик Марцел Лозиньский снял «Больше не болит», включив в него эпизоды своего фильма двадцатилетней давности, посвященного той же героине. Мне-то нравится в твоем манифесте своего рода предложение к документалистам — возвращаться к своим «документам».

В.Манский. «Реальное кино» — это когда человек заходит в чей-то дом и остается. Отсюда и отсутствие титра «конец фильма» — если ты зашел и остался, выйти уже не можешь. Я снял около двадцати фильмов, и их герои идут со мной по жизни. Это вот на что похоже. В купе поезда едут двое. В обычном документальном кино эти двое — режиссер и герой — доезжают каждый до своей станции. Закон «реального кино» — вы должны достичь той степени взаимной откровенности, что разойтись, сойти каждый на своей остановке уже не можете. У человека, снимающего «реальное кино», больше обязательств перед героем, да и вообще моральных обязательств. Еще и потому, что и он больше эксплуатирует снимаемую реальность, реального человека. Он забирает больше, чем ему готовы отдать... Начинаешь брать без спроса.

В.Белопольская. Поезд, купе... Знаешь ли, тут люди вынужденно вместе. А в ситуации с режиссером и персонажем у режиссера меньше вынужденности.

В.Манский. Но я живу вместе с героем. «Реальное кино» создается методом проживания.

То есть в идеале предполагается, что если мы едем в поезде до Иркутска, а мой герой сходит в Екатеринбурге, я должен сойти вместе с ним и пойти жить к нему. Тогда это будет «реальное кино», снятое методом наблюдения. Или — я забираю его с собой в Иркутск. И тогда это «реальное кино», снятое методом провокации. В любом случае мы не расстаемся.

В.Белопольская. Как ты реагируешь на то, что порой фильмы, снятые в ключе «реального кино», воспринимаются как «очернение» нашей любимой родины и желание прозвучать за рубежом? Для меня очень характерна в этом смысле патриотическая реакция критика Валерия Кичина на эпизод из фильма «4», формально снятый как «реальное кино». Я, конечно, имею в виду эпизод шабаша деревенских старушек, обычно выступающих в отечественной культуре как хранительницы мифа о благостной России.

В.Манский. Знаешь, для меня уже давно не существует «за рубежом». Марс — да, это реальность, это далеко и пока недостижимо. Но на планете Земля для меня нет такого места — «за рубежом». Собственно, за рубежом чего? За ру-

бежом полномочий президента Российской Федерации? Но сама природа его полномочий меня как автора, как художника мало интересует. Так что в этом понятийном ряду я ни фильмы, ни методы обсуждать не склонен.

В.Белопольская. А я-то думала, в шокирующей сверхреальности «реального кино» есть какая-то программность. В смысле, за резкими поворотами в истории кино — означены они манифестами или нет, — как правило, стоят социальные сдвиги, смена общественных формаций. Вертовские идеи о киноправде и «кино-оке» имели своим генеральным истоком социалистическую революцию, «прямое кино» давало жару наступлению постиндустриализма, cinéma vérité отразило идеи новых левых...

В.Манский. Несмотря на влюбленность Вертова в идеи социализма, привязка его манифеста к революции возникла позже. Cinéma vérité позже прикреплено идеологически к новой левой революции. При определенном желании этот манифест можно ассоциировать с возникновением демократической России...

В.Белопольская. Демократичны ведь и технологические средства, дающие возможность снимать едва ли не всем желающим.

В.Манский. Но я глубоко убежден, что это вопрос исключительно технологии. История кинотехнологии — это история освобождения от технологии, от камеры, которая ограничивает возможности.

В.Белопольская. То, что российский режиссер хочет новой — большей — свободы, тоже о чем-то сигнализирует... Объясни мне одну вещь, которая меня даже несколько пугает. Все фильмы, которые я видела в последние годы, снятые в эстетике «реального кино» или близко к тому, повествовали о «грязи жизни». Буквально. «Мирная жизнь» Костомарова и Каттена и их новая картина «Есть женщины в русских селеньях...», «...а с детьми шесть» юного Саши Малинина, студента мастерской Р.Либлика и В.Рубинчика в Институте современного искусства, «Мамочки», «Гора» и «Дикий. Дикий пляж. Жар нежных» Александра Расторгуева — они все о жизни тяжелой, невыносимой. О жизни социальных низов. Они не сторонятся физиологизма деталей...

В.Манский. И это естественно, ведь «реальное кино» делается в негламурной среде. Оно делается в негламурной среде, потому что борется с лжеобразами.

Характерный факт: картина «Мамочки» — а я ее продюсер — имела внушительный фестивальный прокат, но ее не взял в эфир ни один телеканал. Я имею в виду зарубежные телеканалы, естественно, о наших и речи нет. Это говорит о том, что уже создано культурное пространство, враждебное реальности. И атаковать эти формы передачи визуальных образов из традиционного документального кино бессмысленно, эта война проиграна, здесь можно действовать только путем измены, мимикрии — созданием всяких там реалити-шоу и «документального мыла». Нет, нужно создавать движение, которое самой своей массой организует новые каналы общественной коммуникации — через Интернет и что-то еще. И ведь никто не знает, что произойдет с миром и в мире, когда он на себя посмотрит через призму «реального кино». Ведь благодаря лжемиру и лжеобразам ложь воспринимается как гарантия благополучия. Общество не хочет правды, а если вдруг получит... Очевидно, что страна ведет кровопролитную войну в Чечне, но из ТВ очевидно, что не ведет. В чем проблема? В цензуре? Нет, в том, что общество не хочет об этом знать. Так же, как не хочет знать, что при власти корпоративной этики простая человеческая солидарность невозможна, что в христианском мире фактически узаконена полигамия — мир же смирился с тем, что почти все мужчины изменяют своим женам. Мы находимся в ситуации, в которой нам как потребителям зрительных образов кино и телевидение безостановочно компостируют мозги. Мир думает, что держится на лжи. Поэтому и нужен манифест — чтобы люди поняли, что могут снимать кино, что не боги горшки обжигают, и двинулись в народ, как когда-то народники, и сняли такое... «народническое» народное кино. И создали бы его вал — в Интернете, на фестивалях. «Реальное кино» в силах потревожить лжемир.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Карловарский выбор

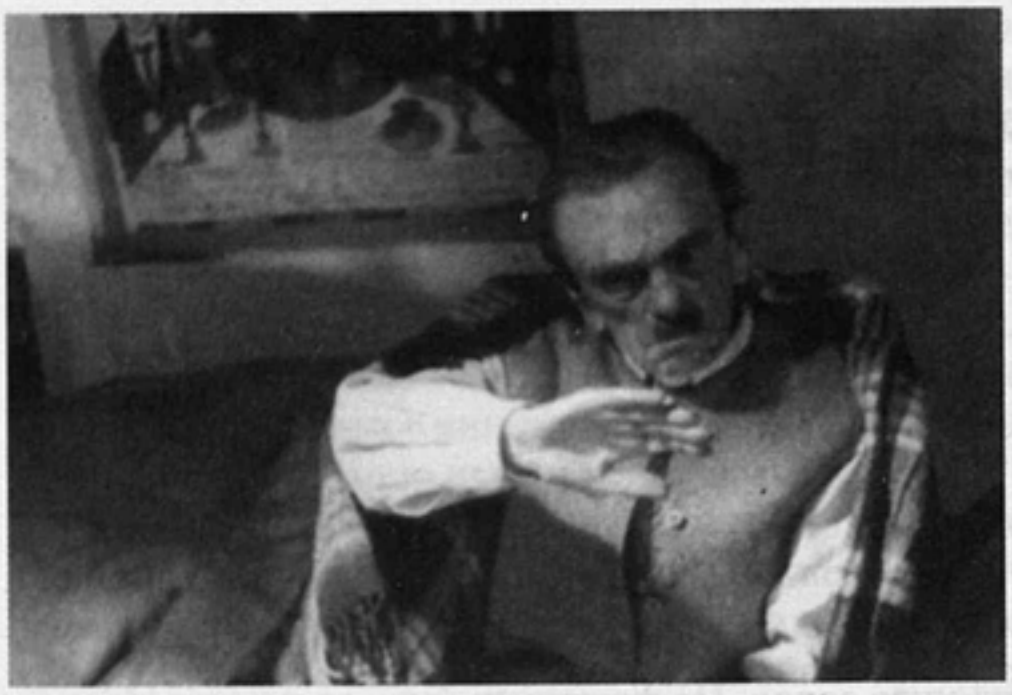
КАРЛОВЫ ВАРЫ—2005

Карловарскому МКФ стукнуло сорок. По фестивальным, да и человеческим меркам сорок лет — возраст зрелости, солидная степень жизненного опыта. И сложившаяся самооценка. Арт-директор КВФ Эва Заоралова, размышляя о специфике фестиваля, что расцвел ее попечением за последние двенадцать лет, выделяет две вещи: очарование места, не меркнущее в любую погоду, и хорошо структурированную программу.

«Гений места» не обманывает. Пройтись по Гётевой стежке — так звучит по-чешски название тропинки, по которой прогуливался сам Иоганн Вольфганг Гёте, — каждому лестно. Однако стабильный успех фестиваля все-таки обеспечивает эффект хорошо структурированной программы, предельно снижающий зависимость от уровня официального конкурса. Традиционные карловарские секции «Горизонты», «Другой взгляд», «Форум независимых», «Панорама», «На Восток от Запада» плюс специальные события и ретроспективы, в том числе непременно несколько персональных, плюс конкурс документального кино, плюс чешская продукция последнего года складываются в пиршество, где блюдо по вкусу найдут для себя и фаны, и случайные зрители. Зрители здесь в большом почете, о них всячески пекутся, придумывая разные способы сделать билет легко доступным для любого желающего. Особая статья — студенты, приезжающие со всей Европы. Юноши и девушки в кроссовках и с туристским рюкзаком на спине — типичный контингент КВФ, запросто ночующий на полу просторных фестивальных холлов в своих спальных мешках. Результат такой политики — всегда забитые под завязку многочисленные просмотровые залы. Ежедневно обновляемую статистику о количестве проданных билетов, о числе прошедших сеансов аккредитованные журналисты могут получить в пресс-центре в любое время. Мониторинг отлажен, как швейцарские часы. Да к тому же есть чем гордиться. Статистика растет из года в год.

По нынешним временам конкурс — самая хрупкая вещь в фестивальной постройке. Опытные отборщики могут многое, но влиять на ежегодный киноурожай — это лишь в божьей власти. Обозреватели кисло оценили даже каннский конкурс нынешнего года. А ведь в Канне соревнуются почти что небожители. Карловы Вары, оставаясь фестивалем класса «А», в лидерской гонке не участвуют сознательно, делая ставку на уникальность той ниши, которую занимают в фестивальном движении. Свою нишу фестивальная команда всячески окучивает, делая ее все более привлекательной. С этого года знаменитая программа «На Восток от Запада» получила статус конкурсной. Первым председателем жюри стал Андрей Плахов, а первым триумфатором — российский фильм «Рагин».

Большой конкурс — всего 14 картин — оказался слабее прошлогоднего, где среди прочих оставшихся без награды лент прошли французские «Хористы», ставшие европейским хитом, а «Хрустальный глобус» отправился в Италию вслед за социально-психологической драмой «Такие дети». Косвенным доказательством моей правоты по отношению к нынешнему конкурсу можно считать тот факт, что три престижные награды ушли в одни руки. Обладателем



«Мой Никифор», режиссер Кшиштоф Краузе

Гран-при «Хрустальный глобус», призов за режиссуру и «За лучшую женскую роль» стал польский фильм «Мой Никифор» режиссера Кшиштофа Краузе. Серьезных соперников у Краузе не было.

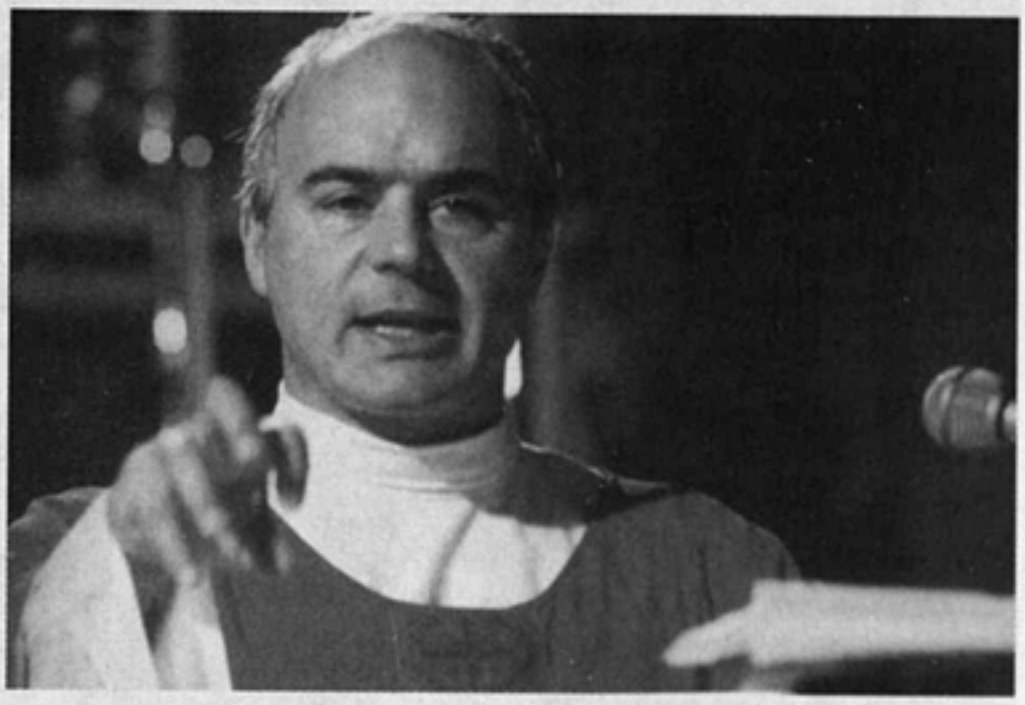
«Мой Никифор», коронованный на родине как фильм года и оказавшийся фаворитом карловарского конкурса, обладает, по крайней мере, одним качеством, которое здесь ценится особенно. Речь идет о соразмерности смысла и поэтики картины человеку и человеческому. Высокими технологиями тут не пахнет. Работа, что называется, рукодельная. История разворачивается на общедоступном, если хотите, мейнстримовском уровне, но тональность рассказа от первого лица дает картине статус авторской. Линия же главного героя, художника-примитивиста Никифора, сенсационно сыгранного восьмидесятилетней актрисой Кристиной Фелдман, — и вовсе артхаус.

Импрессионистский стиль изображения, размытая серебристо-молочная гамма воспроизводят колорит живописи Никифора. Добавьте к этому, что герой не от мира сего и его нетривиальная судьба — проекция реальной биографии Епифана Дровняка, известного в художественном мире под именем Никифора Крыницкого. Сюжет необычен даже в пересказе. Художник Мариан Влосиньский имеет свою мастерскую и не жалуется на недостаток заказов. Жизнь и карьера складываются совсем неплохо. Но только до того дня и часа, пока в мастерской не появится странное существо бомжеватого вида — из тех, кого обычно стараются не пускать на порог. Но в облике и поведении этого типа, похожего на тряпичную куклу анимационного театра, есть что-то такое, что помешает Мариану избавиться от него. Никифор повадится приходить ежедневно, присаживаться в уголке с карандашом и лоскутком бумаги, что-то рисовать и скрипучим голоском давать безапелляционные советы профессионалу. События примут совсем уж непредвиденный характер. Мариан пройдет через фазу внутренней борьбы, победит в себе сальерианское начало и, забросив работу и оставив семью, возьмет на себя официальное опекунство над Никифором. Подвижничество Мариана увенчается открытием персональной выставки Никифора в Варшаве, прогремевшей на всю Европу.

«Какая чудная земля!», режиссер Эйал Халфон

Кшиштоф Краузе работал над картиной четыре года, хотя в ней нет сложных постановочных сцен. Просто были перебои с финансированием, что так понятно, глядя из России. Предыдущая картина Краузе «Долг», получившая кучу призов и в Польше, и за рубежом, была показана в берлинской «Панораме» 1999 года. И накрепко врезалась в память прежде всего созвучностью на-

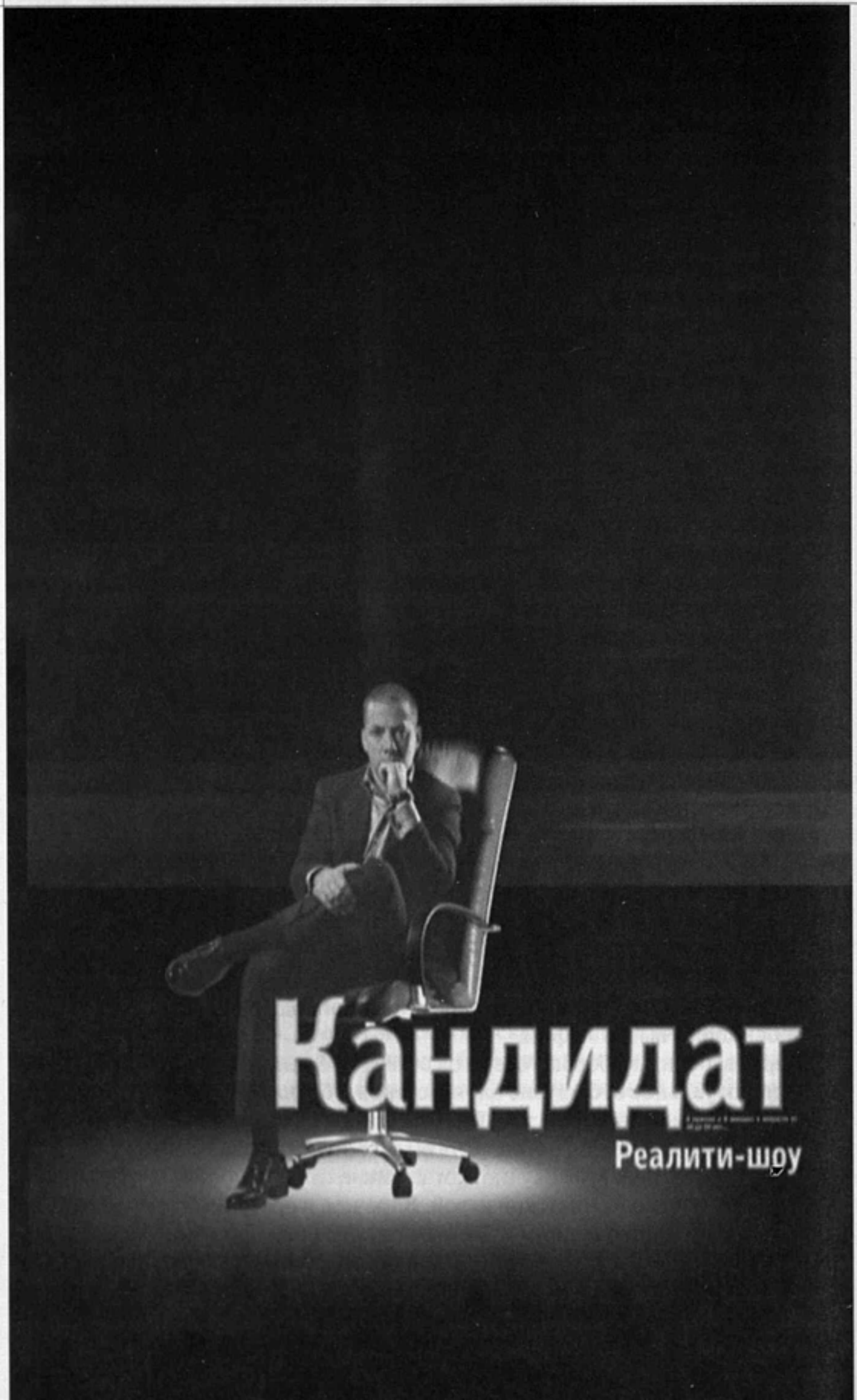
шим, домашним проблемам конца 90-х годов и нашему кинематографу, не сумевшему адаптировать новую реальность. Краузе взял реальный случай эпохи дикого капитализма, отчетливо понимая, чем его достала эта жуткая история, взбудоражившая польские СМИ. Тем, что случившееся поставило нормальных честных парней в обстоятельства, где нравственный закон не работает. Снятый в ритме психологического триллера, «Долг» исполнен духа польской киноклассики: как бы ни был конкретен и самодостаточен сюжет, всегда есть сверхсюжет, открывающий пространство контекста. «Мой Никифор», снятый в иной стилистике, чем «Долг», и по видимости никак с ним не связанный, при углубленном анализе оказывается в том же контексте. Режиссера Краузе, принадлежащего скорее к старшему, чем к среднему поколению польской режиссуры, волнует баланс человеческого в человеке. Человек еще способен на подвиг самопожертвования. Но экстремальный опыт ненаказуемого зла в ситуации беззакония может — и довольно легко — сделать убийцей положительного по всем статьям персонажа.



«Иди к свету», режиссер Роберто Фаэнза

Наш «Водитель для Веры», явно запоздало попавший в фестивальное колесо, не вызвал энтузиазма у жюри, хотя, на мой взгляд, был самым энергетичным фильмом конкурса. Арбитрам, да и публике, больше глянулась далеко не совершенная израильская мелодрама «Какая чудная земля!» (Специальный приз жюри), внутренне связанная с «Моим Никифором» нестандартной трактовкой типологического характера, негативного по определению. Режиссер, он же автор сценария Эйал Халфон наделяет человеческими качествами бывшего полицейского, ныне охранника у босса, занятого в преступном бизнесе торговли проститутками. В охраннике с бритым черепом и тяжелым лицом убийцы трудно заподозрить душу, да еще жалостливую. Но вот поди ж ты — этот мрачный тип проявляет сочувствие к молодой украинке Яне (в этой роли снялась Эвелин Каплун, звезда фильма «Друзья Яны», награжденного «Хрустальным глобусом»). Она учит его плавать: мачо боится, что сын обнаружит его слабину и потеряет к отцу уважение. Он помогает ей выйти из замкнутого круга бесконечного трафика. Сыгравший охранника Юри Гавриэль получил приз «За лучшую мужскую роль», разделив его с итальянским актером Лукой Зингаретти, снявшемся в конкурсном фильме «Иди к свету» в постановке Роберто Фаэнцы. Кстати, итальянская картина тоже препарирует реальную историю — убийство настоятеля скромного прихода в окрестностях Палермо, бросившего вызов мафии.

Карловарский выбор из года в год ставит публику перед лицом реальности. Концептуальное отсутствие блокбастеров и боевиков в конкурсном показе формирует кинопространство, приближенное к реалиям жизни. Только такой материал и дает повод поговорить об эстетических отношениях искусства с действительностью. Мне скучно, когда означенные отношения подменяются тотальной постмодернистской игрой. Впрочем, в программах Карловых Вар, открытых всем направлениям и жанрам, такого рода продукции тоже достаточно: в рамках фестиваля прошло 16 мировых премьер и 34 европейские. Одних только игровых фильмов было показано 450. Каждому — свое.



«Кандидат»

Реалити-шоу: развитие жанра

«КАНДИДАТ» НА КАНАЛЕ ТНТ

ТЕЛЕКАНАЛ

Даниил Дондурей, *главный редактор «Искусства кино».* Тема, которую я хотел бы с вами сегодня обсудить — перспективы реалити-шоу, — представляется мне очень важной. По мнению специалистов, этот формат, независимо от отношения к нему, в определенном смысле — будущее, и не только нашего телевидения. Он максимально использует возможности, саму природу медиа-пространства. Это очень рейтинговый жанр, и если он правильно сфокусирован, то наиболее точно выбирает свою аудиторию. Я недавно участвовал в дискуссии по поводу эволюции развлекательного телевидения, где все были согласны только в одном: будущее — за сегментированием аудиторий, каналов, форматов, проектных предложений. Гонка за универсальностью уже подвергается сомнению (ее поражение мы наблюдаем на канале НТВ), а чем дальше, тем очевиднее, что успех ждет лишь четко позиционированные телеканалы.

Роман Петренко, *генеральный директор ТНТ.* Универсалов не может быть слишком много.

Д.Дондурей. Да, в каждой стране таких — максимум два. В переходе телевидения к огромному количеству каналов и заключается будущая защита каждой из многообразных аудиторий. Кроме того, качественные аудитории как раз и будут в дальнейшем защищены: за счет сегментации, фокусирования, форматирования собственных аудиторий. Так что вы правильно действуете.

Р.Петренко. За счет освоения определенной ниши...

Д.Дондурей. Да. В сторону максимального фокусирования (просветительские, информационные, детские, музыкальные, игровые — все каналы отдельно) движется и экономика медиарынка. В России до сих пор никто не хочет прибыли в 10 процентов, все хотят увеличения прибыли от вложений в двадцать раз. В дальнейшем во всем мире будет идти гонка за доли процента, за микроаудитории. Чем дальше, тем интересы отдельных субкультур будут все более актуальными и важными. В связи с этим я бы хотел для нашей аудитории — интеллектуальной, аналитической, кинематографической, телевизионной, театральной — обсудить с вами в чисто профессиональном плане логику развития реалити-шоу. Через «разбор полетов» по созданию «Кандидата» и всего, что с этим связано. К сожалению, наши киноведы, художники, телевизионные аналитики, как и некоторые категории зрителей, к этому жанру относятся несколько высокомерно. А это неправильно и недальновидно. Итак, чем отличается «Кандидат» от других ваших больших реалити-шоу «Дом-2» и «Голод»?

Р.Петренко. О будущем реалити-шоу следует сказать только одно: предсказать его никто не может. Но есть одна абсолютно очевидная вещь — реальность для зрителя или читателя всегда привлекательна. Если в прологе фильма или книжки сказано: «Основано на реальных событиях», — это однозначный

плюс. Зритель всегда хочет видеть реальность, он не может существовать, чувствовать себя живым без нее. Реалити как жанр и в дальнейшем будет активно востребован. Безусловно, есть большая разница в средствах повествования между реалити и «рукотворными» жанрами. Такие формы не-реалити, как кино, сериалы, пока гораздо богаче, потому что реалити использует более ограниченный набор средств для создания драматургии. Тем не менее, я думаю, со временем технология позволит по зрелищности приблизить реалити к кино. Теперь по поводу развития жанра. Здесь различают два основных типа — собственно реалити и то, что в Англии называют docu-soap — «документальное мыло». Разница заключается в том, что «документальное мыло» — это видеонаблюдение за людьми с минимальным вмешательством со стороны создателей шоу. По нашему заказу Виталий Манский сделал «Дикий пляж», он вообще никак не вмешивался в события, просто снимал то, что происходит.

Д.Дондурей. Этот фильм — он идет больше пяти часов — снял Александр Расторгуев, Манский там продюсер.

Р.Петренко. Так вот «Дикий пляж» — чистый docu-soap. И наше шоу «Голод» — это тоже в какой-то мере document soap. Мы почти не вмешиваемся в ситуацию, наблюдаем за тем, что происходит между участниками, и наше влияние сводится лишь к тому, что мы с самого начала задаем какую-то интригу, некую установку, которая и служит главным локомотивом в развитии действия. В «Доме-2» проектная задача — «построй свою любовь», а если не построишь, то тебя выгонят. В «Голоде» — наши без денег за границей. Выяснить, как ведут себя люди в разных обстоятельствах, — это и есть наша главная цель.

Второй тип реалити, о котором вы упомянули, представляет собой «Кандидат». Это короткие реалити-шоу: 12—15 серий (в то время как «Дом-2» перешагнул за 400 серий). По такой же схеме делается «Последний герой». Короткие реалити очень сильно отличаются от длинных. Структура здесь точно расписана, драматургический стержень — жесткий. В «Кандидате» уже первая сцена все определяет: приезжает большой босс — Аркадий Новиков. Он предлагает некий тест участникам: «Продажа — это самое главное. Бизнес с нее начинается и ею заканчивается. Поэтому не удивляйтесь моему заданию. Вы продаете цветы на Тверской». Второй план — выполнение этого задания именно на Тверской. Третий — приезжает тот же самый большой босс и говорит: «Вот вы, первая команда, проиграли, поэтому завтра приезжайте ко мне на анализ вашей работы. А вы, вторая команда, будете купаться в бассейне, потому что выиграли, вы молодцы». Следующая сцена — разборки у Новикова. Он обращается к лидеру...

Я рассказываю все это, чтобы показать, что в такой программе драматургия очень точно заранее расписана, продуманы все повороты в соответствии с условиями шоу, с элементами формата. Сценарий настолько жесткий, что практически не дает участникам — героям шоу — никакого маневра. Они понимают, что должны выполнять задания Новикова. Только дальше на этом прямом пути есть развилка: если ты проиграл, то это одно, если выиграл — совсем другое. Это как компьютерная игра, в которой алгоритм прописан заранее и без вариантов. Кроме того, есть еще ключевые элементы, условия формата. Эти шоу гораздо более структурированы, чем длинные, пролонгированные во времени. Мы понимаем, что в первом типе реалити-шоу — «документальном мыле» — зритель ощущает себя подглядывающим за какими-то моментами жизни героев, которые для него не предназначены. Создается магия того, что, мол, я сам-то не замечен, но я вижу их жизнь. Во втором типе реалити-шоу — как наш «Кандидат» — все совсем по-другому. Оно более драматургичное, более технологичное, оно прописано от начала до конца, от одной до другой точки его структуры. Хороший пример — футбол. Это ведь абсолютно прописанная игра. Если у тебя мяч улетел в аут или ты его коснулся рукой, то преимущество у противника. Наоборот, у участников первого типа реалити намного больше свободы вариантов действий. Именно об этом я говорю в связи с нашими реалити.

Аркадий Новиков, Роман Петренко

Сейчас мы опираемся на обе линейки реалити-шоу: «Дом-2» идет очень успешно и «Голод» чуть менее успешно. Но при этом начинаем запускать большое количество коротких реалити-шоу, которые дадут ТНТ необходимое разнообразие. Мы позиционируемся, как реалити-канал пока двух-трех названий, которые одновременно идут в параллельных линейках. Со следующего года канал будет сильно меняться.

Д.Дондурей. Значимое отличие реалити-шоу от других форматов — создание искусственной среды, которая в чем-то похожа на настоящую или создается в определенном пространстве, но выполняет специальные функции, причем невероятно важные для зрителей, — функции обучения, посвящения частного человека в необходимые ему правила жизни в семье, в обществе. Это особые, тонко настроенные обучающие визуальные программы, которые берут зрителя, совершенно неподготовленного, например, юных девушек в «Доме-2» или людей, которые мечтают о карьерном росте в бизнесе, как в «Кандидате», и подробно рассказывают им, как все это следует устроить. И никакой другой телеформат, даже самый мифологичный (например, сериалы), такой эффективностью не обладает.

Р.Петренко. Но обратите внимание: те сериалы, которым удается такую же модель построить, оказываются очень эффективными, например, «Не родись красивой». Там в основу драматургии положен принцип, очень близкий к реальности. Это цепляет.

Д.Дондурей. Согласен. Одна из важных функций второй реальности, которую создают кино и в еще большей степени телевидение, как раз и состоит в наделении экранного мира неявными обучающими функциями. В основу сценария шоу заложен механизм ненавязчивого, почти неуловимого подталкивания зрителя: от неумения, незнания, непонимания к умению, знанию, пониманию.

Р.Петренко. Своего рода психотренажер...

Д.Дондурей. А почему нет? Я думаю, что ваши рейтинги и успехи во многом связаны с тем, что вы попадаете в ожидания аудитории, жаждущей всех этих вами предлагаемых знаний, подсказок, как жить, как действовать в одних обстоятельствах, как в других, как общаться с начальником, с парнем, с подругой и т.п. Все-таки и в «Доме», и в «Голоде» конструируется специальная среда, где присутствует весь масштаб жизненных отношений людей. А вот в жизненную среду «Кандидата» включиться, мне кажется, не так просто. Возникает некое психологическое ограничение восприятия за счет того, что мы многого об этих людях так и не узнали. Мы не видели их в разных сферах их жизнедеятельности, мы не знаем систему их отношений, взаимодействий. В «Доме-2» мы видели, как комплексно живут люди, а здесь, в «Кандидате», фрагментарное,

вглядывание, подробное разглядывание заменено чем-то похожим на блицфотографии. Возникает ощущение, что смотришь компьютерную игру.

Р.Петренко. Понимаю, о чем вы говорите. В «Кандидате» вы видите героев только в момент, когда они реагируют на воздействие среды, будь то задание, полученное от босса, либо процедура увольнения, когда публично разбирается, кто же был виноват... А в «Доме-2» вы видите героев постоянно, почти без отбора эпизодов. Это принципиальные отличия, это два абсолютно разных подхода к реалити-шоу.

Д.Дондурей. Возникает другое время восприятия, другой масштаб подглядывания, хотя это плохое слово, другой способ сопереживания. И все это задает иные требования к зрителям.

Р.Петренко. То, о чем вы говорите, как раз и определяет главные характеристики двух типов реалити-шоу. С одной стороны, в «Кандидате» участников снимают открытыми камерами и показывают только во время их реакции на воздействие, а в «Доме-2» никакого воздействия нет, они сами для себя его придумывают. Разница заключается в том, что «Кандидата» нельзя сделать, как ежедневное шоу «Дом-2», потому что для этого необходим абсолютно естественный мотив поведения участников. Там это — основной инстинкт: людям свойственно желание получить того партнера, которого они хотят. На этом отправном моменте драматургии возникает масса различных историй, которые нам интересны: либо любовный треугольник, либо «я тебя люблю, а ты меня нет», либо «ты меня любишь, почему же ты разговариваешь с другими девушками?» И это дает нам возможность наблюдать и показывать. «Кандидат» — совсем другое шоу, в котором, если снять все воздействие, заданное форматом и структурой, ничего не будет происходить. Часто продюсеры говорят: «Давайте заодно снимать, как у участников будут зарождаться личные отношения, любовь». Но в таком шоу, как «Кандидат», никакая любовь зародиться не может. Мы теперь понимаем, что очень многое в реалити-шоу зависит от установки. Установка «Кандидата» — построй свою карьеру. Установка «Дома-2» — построй свою любовь. Мы же, приходя на работу, не занимаемся тем, что флиртуем. Точно так же молодой человек, оказываясь на дискотеке, не думает о карьере, о работе. Поэтому установка «Кандидата» абсолютно отсекает все истории, выходящие за рамки карьерных устремлений участников.

Д.Дондурей. Но в жизни у нас эротические и прочие моменты всегда присутствуют: на работе ли мы, на отдыхе, на автозаправке, в магазине, в гостях — все равно возникают симпатия, отторжение и т.п. А в «Кандидате» есть некоторая обескровленность, искусственное отсутствие всего этого. Нравится ли кому-то Новиков как мужчина, какие отношения возникают у соперничающих молодых людей... Психологический и эротический бэкграунд должен как-то просматриваться, восприниматься зрителями. Например, героиня Татьяна мне не очень симпатична, а ту, которую уволили предпоследней, мне, наоборот, жалко, она очень обаятельна, и я за нее болел. В этом смысле «Кандидат» как-то выпотрошен, эмоционально обесточен. Мне кажется, такая редукция личного индивидуализированного наполнения схемы уменьшает потенциал вовлечения зрителей (хотя я, конечно, уже не ваш зритель). Личные отношения важны в любых коммуникативных ситуациях. А тут симпатии исключены. На счет предательства я почему-то могу подумать, а вот насчет того, что мне нравится (или не нравится) этот человек, почему-то не могу. Отсюда возникает холод в восприятии профессиональных отношений героев.

Р.Петренко. На самом деле там все это есть отчасти. Есть, в частности, сильные чувства и отношения, связанные с активным соперничеством, с карьерой.

Д.Дондурей. Но они все у вас в «Кандидате» как бы вне пола. Так не бывает.

Александр Дулерайн, *заместитель генерального директора ТНТ.* И все-таки при всем разнообразии жизни существуют разные срезы нашей реальности, разные ситуации, контексты. Согласитесь, 90 процентов людей не так уж эротично воспринимают процесс своей работы в офисе: тут другой тип общения, люди по-другому одеты, другие социальные и ролевые стереотипы поведения

приняты в российском обществе. И «Кандидат» отражает этот, вполне ассоциируемый с культурными предписаниями тип поведения. А вот «Дом-2» — наоборот. Я думаю, что одна из проблем наших реалити в том, что если мы не будем активно развивать этот жанр — например, в «Доме-2» большое разнообразие героев и ситуаций, а надо еще больше, — то в какой-то момент будем незаслуженно называть его «реалити». Потому что наша реальность не состоит из кучки молодых людей примерно одного возраста, которые думают только о том, какого завести себе партнера. В этом смысле сериалы заведомо более выигрышны. Они рассказывают про многообразие жизни. Тот же наш молодой зритель: у него есть мама, папа, бабушка, друзья. И отношения с ними всеми как минимум.

Д.Дондурей. Работа, деньги, отдых, страхи...

А.Дулерайн. Да. Реальная жизнь много, много богаче. Соответственно, наша задача — сделать ее таковой и в реалити, поэтому мы ищем не только разные жанры, разные ситуации, но и свободное развитие каждого жанра: расширения социальных, возрастных границ...

Дмитрий Троицкий, *генеральный продюсер ТНТ.* Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что если бы в «Кандидате» были какие-то любовные истории, как это часто бывает в жизни...

Д.Дондурей. Мне просто показалось, что вы осознанно от этого отказываетесь и тем самым выхолащиваете отношения, лишаете их объемности.

Д.Троицкий. Я тоже об этом говорю. Это не использовали. Подлинные отношения программу только украсили бы. А может быть, их там просто и не было. Почему так получается? Если посмотреть на реалити шире, то ведь этот жанр — еще один способ рассказать историю.

Д.Дондурей. Безусловно.

Д.Троицкий. Возьмите кино: как оно развивалось на телевидении? Сначала показывали обычный игровой фильм, дальше сериал, если я не ошибаюсь, затем «мыльная опера», 1000 серий какой-нибудь «Санта-Барбары». Это же все разные способы рассказывания истории. Если посмотреть на реалити с этой точки зрения, то его отличие от сериала окажется не так и велико. «Санта-Барбару», невероятно успешную, можно сравнить с «Домом-2». Только «Дом-2» — это абсолютно новая история, ничего подобного раньше не было. Чем они отличаются? «Санта-Барбара» снималась по жесткому сценарию и была досконально прописана. А «Дом-2» — это шоу со свободным сюжетом и открытым финалом. Мы не знаем, что там будет, и это абсолютно революционный метод нарратива. У нас выходит ток-шоу, где ведущие — Ольга и Роман — герои нашего параллельно идущего реалити. Двое других наших участников записывают сейчас музыкальный альбом. То есть мы продолжаем следить за героями вне пространства шоу. С одной стороны, надо признать, мы сами смущены, потому что это никак не предполагалось форматом, с другой — так на самом деле происходит. Начинается уже что-то вроде «шоу Трумена», некий телевизионный мегареалити-сюжет. Вот «Дом-2»: они живут в нами «выстроенном» доме, в нем течет своя жизнь, а кроме того герои ведут ток-шоу. То есть сегодня они здесь, в «Доме», а завтра отправляются постигать другую сферу жизни. Зритель смотрит их телепрограмму — она абсолютно полноценная, самодостаточная, но он помнит все время: «Я хорошо знаю этих людей с разных сторон». И вечером в «Доме-2» зритель видит, как они — те же самые герои-ведущие — обсуждают завтрашний сюжет. Аналогов такой сложной композиции, такого расширяющегося, кругами расходящегося драматургического конструирования я не знаю.

Д.Дондурей. Косвенно идет иной тип программирования телевидения, уже из самой жизни? И не поймешь, где действуете вы — авторы, а где — ваши герои.

Д.Троицкий. Да, появляется, прошу прощения за это слово, гипертекст, что абсолютно уникально, раньше нигде в мире такого не было. Особенно нас радует то, что эти новации выгодны с точки зрения телебизнеса.

Д.Дондурей. У «Кандидата» должен быть рейтинг ниже «Дома».

«Кандидат»

Д.Троицкий. Ниже, но тоже высокий.

Д.Дондурей. То есть вы удовлетворены вниманием аудитории или все-таки ожидали большего, чем получили?

Р.Петренко. Мы были готовы к провалу.

А.Дулерайн. «Кандидат» — очень сложный формат. И мы были приятно удивлены его успехом у зрителей.

Д.Троицкий. В чем разница между двенадцатисерийным игровым сериалом о бизнесе и реалити-шоу «Кандидат»? В сериале берется некая модель, а в реалити-шоу — настоящие люди, которые действительно реагируют на происходящее. Это просто разные способы рассказать историю. И все-таки различаются они меньше, чем может показаться. Ведь в кино были режиссеры, которые стремились добиться абсолютной натуральности происходящего, иногда это даже трагически заканчивалось, но большей натуральности происходящего, чем в реалити, просто не бывает. Это настоящее «настоящее». А сериал, как бы он ни был хорош, — это все равно только искусственная модель. И в этом смысле у истории, имеющей сценарий, режиссера и актеров, есть некий предел. За этой гранью и начинается реалити. Потому что здесь как раз этого предела нет. Точно так же, как в сериале, зритель переживает прихотливое движение сюжета: «Ой, что сейчас будет...» Ничто не мешает вам в реалити-шоу его моделировать.

Р.Петренко. Верно, есть пределы того, что может вскрыть сценарий. За ними начинается пространство реалити и тема развития формата. Каково его будущее? Мы иногда мечтаем о реалити-шоу-2050, представляем себе, как оно будет выглядеть. И для того чтобы понять это, нужно осознать, что тут есть определенные проблемы. Вы видели сериал «Остаться в живых»? Это хит последнего сезона. Кстати, один из немногих иностранных сериалов, который прошел с колоссальным рейтингом. По-моему, пять лет такого успеха у иностранных сериалов не было. Возможно ли сделать подобное в реалити-шоу? Его ограничения связаны с тем, что участники все равно — на глубине подсознания — помнят, что все, что с ними происходит, — это игра. Когда четверо упали в яму для поимки зверей, одни понимают, что это понарошку и за ними наблюдают, а другие — что им придется кого-то съесть, ибо никто про них не знает. Две эти группы будут вести себя по-разному. Мы, кстати, видим: чтобы не потерялась линия повествования на реалити типа «Большой брат» или «Дом-2», съемочная команда приобретает особое свойство — быть коллективным воплощением Господа. Чем отличается верующий человек от неверующего? Верующий всегда убежден, что за ним наблюдает Господь. Какой бы поступок он ни совершил, за ним всегда наблюдают.

Д.Дондурей. Он на виду.

Р.Петренко. Да, поведение глубоко верующего человека часто отличается от поведения того, кто считает: если я изменил, но этого никто не видел, то и не страшно. Мы понимаем: испытание постоянным наблюдением, которому мы подвергаем участников шоу, в некоторой степени похоже на опыт верующего человека. Мне сейчас продюсеры рассказывают, что за периметром площадки реалити-шоу герои могут вести себя по-другому. В программе они ни в коем случае не купятся на провокацию какой-нибудь девушки, потому что понимают: моя подруга про это рано или поздно узнает. А вот за границей шоу они могут позволять себе какие-то вольности — там, где камера за ними не наблюдает.

Д.Дондурей. Отсюда, видимо, появляется другая мораль, иной тип самооценки, особые поведенческие стереотипы, да?

Р.Петренко. Да. Вот, например, шоу на выживание. Все равно в них все происходит чуть-чуть не по-настоящему. Человек знает, что он не умрет, ему обязательно кто-нибудь поможет, всегда есть кнопка или голос, благодаря которым он просто может выйти из игры и снова стать самим собой. Не пропадает ощущение, что за тобой постоянно наблюдают. Считается, что феномен реалити заключается в том, что люди забывают, что за ними наблюдают. Да, забывают, но все равно подсознательно они всегда это чувствуют. Поэтому иногда приходится раскручивать абсолютно идиотские гипотезы. Одна из них — сделать события совсем реальными. Была такая идея: идет теплоход с участниками игры, они думают, условно говоря, что их везут на шоу «Последний герой», но теплоход терпит крушение, начинает тонуть, участники садятся на лодки и плывут дальше, и на их глазах погибает команда. Они не видят, что на глубине члены команды достают акваланги, это не на глазах участников происходит. Они причаливают к какому-то клочку земли и так же не знают, что за ними наблюдают, потому что все сделано очень незаметно. Я сейчас говорю о мифическом реалити-шоу, которое ни технологически, ни финансово в ближайшее время не реализовать.

Д.Троицкий. Можно добиться абсолютного ощущения, что это не реалити, а жизнь. Но я думаю, ключ не в этом. Вполне может быть, что, пройдя через все испытания, люди в результате будут думать, что их не снимают, и мы окажемся в ситуации вполне скучного шоу с довольно неинтересными участниками. Ощущение, что снимают, — это вовсе не проблема, а наш шанс. Ведь никто не ожидает от реалити-шоу драматургически экстремальных ситуаций — падения самолетов, пожаров, убийств. Самое главное, по линии чего может идти развитие шоу, — это герои. Вся литература построена на героях, на их отношениях. Читаешь Достоевского и думаешь, какие интересные герои, они вроде как мы, но более объемные, сложные. Почему? Потому что созданы фантазией гения. Одна из проблем, с которыми мы сталкиваемся в реалити, та, что очень часто у нас нет интересных, объемных, непредсказуемых героев. Сам по себе человек, взятый из жизни, даже одаренный, глубокий, еще не является таким героем, который будет непременно интересен аудитории. Человек с улицы становится телегероем в обстоятельствах драматургии, которые мы создаем.

Д.Дондурей. То есть героя вы делаете.

Д.Троицкий. Но мы не можем его придумать, наполнить духом, как Достоевский.

Д.Дондурей. А что вы делаете? Высвечиваете глубоко запрятанное содержание, которое есть у простых людей? У каждого человека?

Д.Троицкий. Мы должны найти людей, потенциально готовых к некоему превращению, развитию, и поставить их в обстоятельства, в которых они засверкают, как бриллианты. Все привлекательные герои, которых нам удавалось представить зрителям, были людьми с очень большой способностью к динамике, к изменению личности. Подвижными людьми — с точки зрения психологии.

Д.Дондурей. Вы должны точно угадать героя в процессе кастинга?

Д.Троицкий. Да, но никто не может заранее сказать со всей определенностью,

что получится. Мы уже очень много кастингов провели — иногда попадаем, иногда нет. Приходит человек, и у него есть активная история жизни. Это очень важный фактор. Человек, у которого в жизни были какие-то значительные, неординарные события, потенциально нам интересен, так как это — свидетельство динамизма его личности.

Д.Дондурей. Это обязательное условие.

Д.Троицкий. Понимаете, на чем построен «Кандидат»? Там очень хороший кастинг, потому что на этих людей мне хочется смотреть. Они симпатичные, умные, объемные. Те, кто пришел на кастинг «Кандидата», совсем другие люди, чем те, кто пришел на кастинг «Голода». Для одних призыв Новикова найти управляющего — вдохновляющий, реальный в их жизни шанс, а для других важны совершенно иные социальные позиции...

Д.Дондурей. А также роли, мотивации — все другое.

Д.Троицкий. «Дом-2» держится на героях, то есть на людях, которые мне интересны. Я включаю телевизор, впускаю в квартиру каких-то незнакомцев и хочу, чтобы они мне как минимум были симпатичны.

А.Дулерайн. У меня немного другой взгляд на кастинг. В кино есть несколько типов работы с актерами. Существует мнение, что актер — это марионетка. Его можно снимать так же, как дерево. Есть иная точка зрения: актер невероятно важен, и то, как он сыграет, определит смысл картины — если он убедителен, зрители ему сопереживают, обожают его. В реалити-шоу мы просто не знаем, кто будет героем. Парадокс заключается в том, что кастинг тут не имеет значения. Дело не в этом.

Д.Дондурей. Объясните, в чем дело.

А.Дулерайн. Есть целый ряд понятных параметров выбора: героем должен быть обаятельный, симпатичный, открытый человек, который принимает предложенные ему правила. Он в здравом уме и твердой памяти готов на это телеприключение.

Д.Дондурей. Не закомплексованный, конечно...

А.Дулерайн. Это понятные исходные условия. Дальше важна интуиция тех людей, которые его выбирают. Мы ведь не знаем, что будет впоследствии. Выбираем, но используем для этого недостаточные критерии: симпатичный, открытый, незакомплексованный. Таких симпатичных — сотни. Желающих участвовать в игре — тысячи. Дальше происходит сам выбор. Я утверждаю, что не так важно, кто именно из них там, в игре, в конце концов окажется, потому что слишком большое количество компонентов здесь непредсказуемо в принципе. Например, сочетание черт характера: этот парень, когда он один, — такой, а в паре с кем-то другим он ведет себя совершенно иначе. И дальше мы получаем эпизод: парень и девушка, любовная сцена, он узнает, что она ему изменила. Мы не знаем, будет он плакать, заламывать руки или нервно курить. Хотя, конечно, рассчитываем на то, что такой близкий уровень отношений вызовет высокое напряжение между ними.

Д.Дондурей. Режиссерская интуиция у вас же срабатывает?

А.Дулерайн. Я об этом и говорю.

Д.Троицкий. Важно выбрать не героя, а режиссера, который потрясающим образом все угадает. Никакой логики здесь нет. У меня есть сильное подозрение, что все дело в том, насколько правильно выбраны исходные данные, насколько точно сюжет дальше ведется, как загоняется эта эмоционально-чувственная история к своей кульминации. Собственно говоря, тот там герой или этот — это никогда не удается формализовать. Нет критериев в конечном счете, кроме той же режиссерской, продюсерской интуиции.

Д.Дондурей. Все-таки «Кандидат» касается достаточно узкой сферы жизни. Там идет обучение деловым навыкам, карьерным, профессиональным умениям, связанным с бизнесом, с рынком. Хотя, конечно, это и постройка психологических отношений. Все, о чем говорят в привычных нам реалити-шоу, связано или со строительством новой жизни, или со страхом потери нынешних ее форм. Это всегда, по Фрейду, мощнейшие мотивационные драмы и комплексы: смерть, любовь, голод. Всё, больше ничего нет. А здесь, в «Кандидате», узкая сфера.

Ну что такое успешная карьера? Ты же молодой человек, у тебя и так есть большие перспективы и без зарплаты в полтора миллиона рублей — не в этом дело. Но вернусь к началу: у нас телесериалы — самые главные жизненные мифологические форматы — не учат людей встраиваться в жизнь. Они все про бандитов, про достаточно аморальные отношения, про истории и переживания, связанные в основном с пространством криминальных отношений. Последний пример: «Охота на изюбря». Что они говорят миллионам людей? То, что бизнес в России – это всегда нарушение закона. Больше ничего.

Д.Троицкий. Подождите, «Охота на изюбря» собственно о том, что есть парень, который делает неплохой бизнес в России, создает рабочие места. Все коррумпировано, все схвачено, но есть наш хороший бизнесмен, который создает реальное производство.

Р.Петренко. У Юлии Латыниной обычно все люди и отношения жесткие, причем все ее истории — про бизнес, и основаны они исключительно на том, что кто-то кого-то замочил, а все средства и собственность забрал себе.

Д.Дондурей. Абсолютно верно, сериал про недружественное поглощение. Ваш-то Новиков на этом фоне ужасно продуктивный герой и ведет в совсем другую степь. Он говорит о таком понимании рынка, где от тебя, человека, менеджера, многое зависит. Ты должен проявить какие-то свои благородные качества. В предпоследних сериях победительница просто в лоб говорит: «Мы показываем свое доброжелательное, доброкачественное отношение к людям». И они побеждают своих, часто отвратительных, конкурентов, которые что-то там делают нехорошее. Ни в одном сериале у нас до сих пор ничего подобного нет, там ничему хорошему не учат.

Р.Петренко. Можно не под запись?

Д.Дондурей. Почему? Мы же профессиональный независимый журнал.

Р.Петренко. Тем более! (*Смеется.*) Если раньше наши сериалы рассказывали, как стать таким магнатом, то теперь речь идет о том, как стать менеджером у него. А это уже совершенно другое дело.

Д.Дондурей. Я сейчас буду вас критиковать, но сначала похвалю. В «Кандидате» многие важные отношения, которые в других реалити-шоу мы проходим шаг за шагом, пропущены, попросту обрезаны. А это всегда — путь, масса переживаний, сложностей, комплексов, нюансов. Вот в «Доме-2» — там масса микродеталей. Здесь же, в «Кандидате», многие живые вещи, действительно, выхолощены. Аркадий Новиков — такой славный магнат, демиург, который скупо произносит две-три фразы и ничего почти не объясняет, не анализирует. Путь постижения профессии зрители с ним не проходят. Босс просто говорит: «Это ты сделал не то, это не так — ты уволен». Грубо. Неприятно. Может быть, стояла такая задача, вы хотите сказать: «Эй, господа зрители, жизнь достаточно тяжелая штука, поэтому заранее готовьтесь к жесткому отбору». Жизнь вообще — это сплошная селекция. Тебя не взяли, ты оказался не готов, твои качества не годятся. И приходит хозяин, тот самый, который наблюдает, и говорит: «Ты мне не подходишь». Вы пропустили в «Кандидате» какие-то важные размышления, детали, отступления, переживания, вы не показали никаких сомнений.

Д.Троицкий. Конечно, было бы лучше, если бы мы показали, как Новиков мучается перед рассветом.

Д.Дондурей. Но хотя бы спросил мнение своих коллег, а то он их спрашивает, как начальник, как будто они должны угадать, что он хочет услышать.

Р.Петренко. У него роль царя. Царь говорит... и ожидает, что его поймут с полуслова. У нас были моменты в самом начале, когда Аркадий Новиков пускался в рассуждения, они провоцировали диалог. «Вот ты к жизни не приспособлен». — «А почему вы так считаете? Я думаю иначе». Образ царя в этом случае просто исчезает. Становится неинтересно смотреть, это уже просто два обычных человека, которые сидят и о чем-то мирно и задушевно разговаривают. Поэтому нужно собраться и действительно представить участникам шоу и зрителям вот такого гуру. А гуру говорит фразами, которые не подразумевают никакого взаимодействия. Он сказал: «Ты уволен» — и всё, ты уволен.

Д.Дондурей. Надеюсь, вы не любите сдавать экзамены. Я говорю вот об этой ситуации экзаменационных нервов и обманов, подставы, когда надо быстро притвориться: «Я умнее, я образованнее. А если бы не было этой противной экзаменационной атмосферы, я бы, безусловно, и точнее сказал, и повел себя правильней». Это чувство, когда смотришь «Кандидата», все время возникает. Человек пришел на увольнение с вещами. Вы еще подробно показываете, как они несут в переговорную к Новикову свои пожитки. Они все время готовы к действиям палача: вот сейчас на глазах публики тебе отрубят руки. Зачем?

А.Дулерайн. Великий фильм «Гражданин Кейн», собственно говоря, тоже про магната. Представьте себе, вы бы сказали: «Ну что он у вас какой-то странный, этот Кейн?» Он же действительно нелюдимый, ведет себя парадоксально, дом у него странный, и действует он жестко. Это такой фильм. Так и здесь, «Кандидат» — это такой телеформат и именно с таким героем. На самом деле, то, о чем вы говорите, — это очень интересная возможность, но для другого шоу. Вернее, для фильма.

Д.Дондурей. Может быть. Это я просто свое восприятие описываю.

А.Дулерайн. А я обращаю ваше внимание на то, что вы комментируете наш проект, абсолютно как кино.

Д.Дондурей. Но так же и зрители воспринимают. Супербосс сказал два слова, и героиня вдруг сразу же разрыдалась. Ты мне объясни, отчего она это сделала. Надо же было длинный путь пройти, чтобы та же железная Таня... Я как зритель не успел с ней все это пережить, включиться в ситуацию, сопереживать, а она уже рыдает.

А.Дулерайн. Поспешность — это вообще свойство начинающих.

Д.Троицкий. Вы говорите очень правильные вещи. «Кандидат» — это, как футбол. В футбольном матче есть одна драматическая линия.

Д.Дондурей. Там масса условностей.

Р.Петренко. Но главное там — интрига: кто же победит! Вы сейчас говорите: «А почему мне не показали, что переживали игроки, когда мчались к воротам. Если бы мы имели возможность прямо на футбольном матче показать, что чувствует проигрывающая команда, это бы было необычайно драматургично и изменило вообще всю картину футбола. Или вот пример с канатоходцем, очень простой. Идет канатоходец, очень высоко, без страховки, весь зал замер. С точки зрения телевидения это необычайно эффектное и необычайно дешевое зрелище: у тебя один артист, он идет по канату и держит очень большое количество людей в напряжении — никаких затрат, дешевая картинка, не надо заморачиваться на сериалы. Теперь представьте, что вы помещаете этот канат в полуметре от пола. Артист так же идет, но никто уже не смотрит. Вот и нам нужен драматургический акцент на величине ставок. Мы показываем, что у человека есть шанс в жизни и если он его не использует, то потеряет все. Если это не показывать, зрелище сразу будет никому не интересно.

Д.Дондурей. Согласен. Скажите, вы просчитываете эту психологическую деталировку, это усиление напряжения? Они отрицательны для зрителя, хуже для зрительского рейтинга, для внимания?

Д.Троицкий. Нет, не хуже. Просто не все всегда удавалось и удается сделать. «Кандидат» — очень сложный формат. Надо умудриться за двадцать секунд рассказать про все чувства героини, чтобы у нас не было ощущения недоговоренности. В некоторых сериях психологическую драму получается более или менее убедительно сделать. Это очень динамичный, скупой, но полноценный рассказ. Если в кино, чтобы рассказать про героя или коллизию, есть довольно много средств, то здесь — в ситуации, когда мы не все время снимаем процесс профессионального взаимодействия, — это уже мастерство рассказчика.

Р.Петренко. Потом это просто невозможно, есть хронометраж 44 минуты, у нас есть жесткая структура шоу, и если мы начнем подмешивать личные отношения — вот он пробрался к ней в спальню... вот она его выставила...

Д.Дондурей. Ну не так грубо, нет.

Р.Петренко. ...а потом показываем, как их ночные отношения выливаются в деловое партнерство внутри команды, — это вообще другое шоу.

Д.Троицкий. У нас рассчитано на то, что сам Новиков играет некую роль, а когда происходит некое событие, участники реалити-шоу должны сами обсуждать своего босса, что они и делают, благодаря чему уже и зрители должны больше про него догадываться, додумывать.

А.Дулерайн. В каком-то смысле «Кандидат» действительно другое шоу. Сравним с программой новостей: вот появляется ведущая, начинает информационный выпуск — сегодня произошло то-то и то-то... Конечно, было бы интересно посмотреть, как она приходит в студию, как ей делают макияж, как ей позвонила приятельница или она сама позвонила маме. Никто не отважится делать такие новости.

Д.Дондурей. Кстати, такой опыт был бы очень занятным, появилось бы этакое умножение субъективизма. Мы, например, заметили и по статьям, и даже по книжкам о кино, что если они подчеркнуто субъективны, то они и более привлекательны для чтения, интересны, чем внеперсональные, якобы объективные, с кучей информации, которые сразу же становятся скучными, неживыми. И еще. Телепроект «Кандидат» создан по примеру американского реалити-шоу Appretice, в котором ведущим является известный миллионер Доналд Трамп. Но почти все западные форматы, которые к нам пришли, достаточно чужие по отношению к нашей ментальности. Смотришь какого-нибудь «Последнего героя» или «Слабое звено» и мучаешься, так как ты должен уничтожить фундаментальную для российских представлений о себе связь человеческого тепла, доброжелательности, поддержки. Вместо любимого духа коммуналки тут ты должен: а) донести на своего товарища, б) умного объявить глупым, в) доброму сказать, что он злой, сильному, что он — беспомощный. Понятно, почему это делают на Западе, там культ суперполиткорректности, там каждый день на работе тебя заставляют любить коллег, твоего начальника, работодателя, требуют уважительно относиться к подчиненному, вести себя гуманно, а значит, эффективно. Многие западные телеформаты и придуманы для того, чтобы хоть на час освободить обывателя от этих обязательств. На необитаемом острове, в специальной скандальной программе — освободить от законов правильного поведения именно в данном реалити-шоу. В России многим показалось противным, когда герой явно топит своего товарища или говорит, показывая на замечательного человека, что хочет выгнать его из команды. В «Кандидате» тоже есть подобные моменты. Здесь тоже в лоб говорится: «Митя — двурушник и, вообще, на него нет надежды. Вы, господин Аркадий, ему не доверяйте. Он думает только о себе, а когда был во втор-

«Кандидат»

ник нашим менеджером, то на самом деле хотел только покрасоваться». Такая публичная откровенность — сложное испытание для российских зрителей. Или вы считаете, что это правильно, поскольку в таких шоу воспитывается этика индивидуализма, открытости, честности, когда я в присутствии босса могу про товарища говорить черт знает что, хотя вчера еще с ним выпивал. Я нигде не читал об этом, а мне кажется, что здесь есть проблема.

А.Дулерайн. Вот представьте, что вы видите реалити-шоу, где главный герой бизнесмен, а есть еще другой герой, тоже бизнесмен. И вдруг один бизнесмен заказывает другого, и того пристреливают. Трудно себе вообразить, но интересная же история. На самом деле я грубо пересказываю сюжет «Охоты на изюбря». А история должна, просто обязана быть интересной. Почему она становится таковой? Благодаря максимальному драматизму. В реалити-шоу сам сюжет стремится к максимальному драматизму, это всемирные законы его построения. Соответственно, то, о чем вы говорите, — это игра. Все участники реалити-шоу знают, что они в рамках данного формата играют в реалити-шоу, в такой сюжет. Они идут на игру, изначально настроены на нее. Естественно, часто в основе тех или иных событий оказывается провокация. Собственно, поэтому это и есть игра. Это и есть ее метасюжет.

Д.Дондурей. То есть речь всегда идет об искусственных обстоятельствах.

А.Дулерайн. Конечно. А дальше в таких обстоятельствах люди — в отличие от героев фильма — могут уже себя проявлять так или иначе. И как справедливо тут подчеркивал Роман, они все равно в любую минуту помнят, что их снимают. И вот дальше есть маленькое «но». Да, герой знает, что это игра, но один персонаж скажет или поведет себя так-то, а другой не скажет, не поведет, не сумеет. Или ему не поверят.

Д.Дондурей. Хорошо, у вас были ситуации, когда в каком-то контексте про своего товарища вы должны были говорить достаточно неприятные для него вещи в его присутствии и в присутствии значимой для него референтной группы? Или все-таки когда его нет рядом, нет камер — все иначе?

А.Дулерайн. У меня есть определенные моральные принципы. Я надеюсь на то, что следовал бы им в любой ситуации. Хотя не был в совсем уж экстремальных условиях и не знаю, как повел бы себя. Вот и всё. Предполагаю, что так думают о себе большинство людей. Я не очень верю, что кто-то ведет себя, условно говоря, одним образом, если его снимают в реалити-шоу, и совсем по-другому, если его не снимают.

Д.Дондурей. Роман говорил в самом начале о том, что моральные допуски в реалити-шоу все-таки меняются.

А.Дулерайн. Для меня, например, нет.

Д.Дондурей. Понятен мой вопрос?

Р.Петренко. Когда лидера команды просят отсеять двух человек, из-за которых команда провалилась, это, во-первых, достаточно стандартная бизнес-ситуация, во-вторых, у них есть мотив — выиграть как команда, остаться, не уйти. И главное, в большой степени они конкуренты, должен остаться только один. Этим определяется поведение. А вот относительно вашего умозаключения о том, что это противоречит российскому нутру...

Д.Дондурей. Нашим национальным принципам отношений. Не случайно в России так долго держалась коммуналка, община — луковицу тебе одолжу, десятку до получки...

А.Дулерайн. Но ведь и система доносов тоже отлично работала.

Д.Дондурей. Да, и система доносов, это все действует одновременно, связано накрепко. Единый процесс.

Р.Петренко. Мне кажется, независимо от ментальности, наш зритель в большей степени, чем раньше, начинает хотеть таких специальных позитивных шоу. Не зря же «Слабое звено» провалилось, его больше нет. У нас было много таких шоу, которые оставляют неприятное послевкусие. Они уходят. У американцев есть термин feel good TV (ощущение хорошего телевидения), когда хэппи-энд – это то, что зрителю необходимо. «Кандидат» несмотря на то, что там есть моменты, которые, возможно, зрителя коробят, расстраивают, умудря-

ется каким-то образом подводить к естественному хэппи-энду. Кто-то проигрывает, но кто-то и побеждает.

Д.Дондурей. Но побеждает только один.

Р.Петренко. В каждой серии кто-то побеждает.

Д.Троицкий. Я думаю, телевидение, а особенно реалити, вообще формирует жизнь. Искусство формирует бытие.

Р.Петренко. Поэтому, показывая зрителю проблему вполне актуальную — ситуацию морального выбора человека, который может сказать так, а может по-другому, — мы помогаем самому этому человеку оформиться, определиться как личность. Это в какой-то мере и для самого участника момент истины. Поэтому, мне кажется, здесь все нормально. У нас же что еще происходит? Мы в определенное время живем, жизнь улучшается, жить стало лучше, жить стало веселее.

Д.Дондурей. Это, кстати, за год до 37-го было сказано.

Р.Петренко. Я понимаю. (*Смеется.*) Человека начинают интересовать позитивные вещи — садоводство, шопинг, машины, карьера. Для людей тема выживания в принципе не стоит так остро, как еще совсем недавно. Поэтому людям хочется от телевизора «фил гуд», хочется ответа на насущные и практические жизненные вопросы, особенно молодежи, поскольку она более космополитична. Россия все-таки стала более европейской. И знаете, что интересно: рейтинги у «Кандидата» по России в целом выше, чем по Москве.

Д.Дондурей. Но «Кандидат» — это ведь про москвичей.

А.Дулерайн. Про тех, кто приехал в Москву.

Д.Дондурей. Это не важно. Московская жизнь всеми воспринимается как рыночная, западная, правильная. Как образец.

Р.Петренко. Когда жить совсем плохо, то людям хочется смотреть на тех, кому еще хуже. А когда живут хорошо, то интересно смотреть на тех, кому еще лучше. Не зря в Америке, в Англии необычайно популярны программы об образе жизни миллионеров. А у нас, кстати, интерес к жизни богатых и знаменитых пока гораздо меньше, чем в развитых странах.

А.Дулерайн. Дмитрий правильно сказал, что искусство во многом создает бытие. Но телевидение, мне кажется, сегодня как раз создает не-бытие. Некую колоссальную иллюзию...

Д.Дондурей. Общество не может жить без таких иллюзий.

А.Дулерайн. Конечно. Но они не имеют никакого отношения ни к бытию, ни к чему-то реальному. Это некое смысловое облако. Его формируют и сериалы, и реалити-шоу, и ток-шоу — все то, что создает у людей иллюзию защищенности, развития, познания. Это система создания иллюзии.

Д.Дондурей. Последний вопрос: почему в «Кандидате» так мало, извините, юмора, шуток, подколов?

Р.Петренко. Хороший вопрос был бы про фильм Тарковского «Сталкер»: почему так мало юмора?

Д.Дондурей. Нет, нет, пример не работает. У вас — телевизор, и вы обращаетесь к миллионам. Это всего лишь обыденная жизнь, вопросы карьеры, но не проблема жизни или смерти.

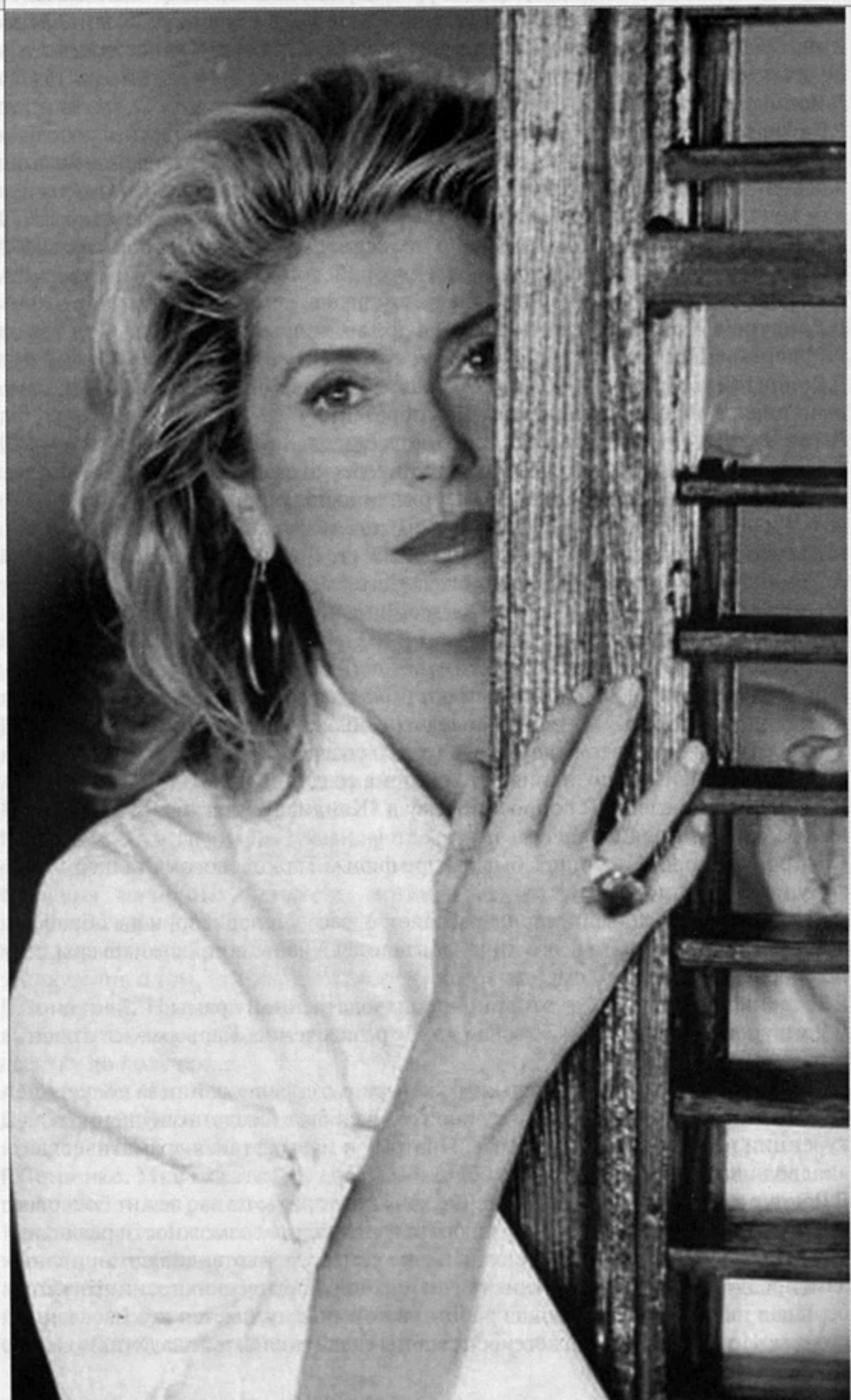
Р.Петренко. «Кандидат» — это жанр производственной драмы.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что это не развлечение. Карьера — это очень серьезно.

Р.Петренко. В России — да. Речь не о карьере, а о соревновании за получение должности. Это спорт, поэтому главной задачей было создать ощущение конкуренции не на жизнь, а на смерть. Поэтому и музыка такая драматическая, «подводящая», как в фильмах ужасов.

Д.Дондурей. Я заметил. В заключение хочу повторить: на вас лежит большая ответственность, так как обнаруживаются гигантские возможности реалити-шоу. Не меньшие, чем у сериалов, в плане самых разных видов помощи людям, предложения разных техник обучения, психологических тренингов. Это большая психотерапевтическая работа, в которой нуждается все население страны. Но вы, как мне кажется, способны ставить сложные задачи.

П У Б Л И К А Ц И И



Катрин Денёв

КАТРИН ДЕНЁВ

В тени собственной тени

«Тристана», режиссер Луис Бунюэль, 1969

Вторник, 28 сентября

Первый съемочный день. Девять часов. Сухой холодный воздух, голубое небо, зябну в своем костюме из коричневого крепа, да еще испытываю страх, но не такой, как Фернандо[1]. Обстановка в группе, где все знают друг друга, спокойная, такое ощущение, будто съемки фильма начинаются гладко и без предварительного прощупывания. Бунюэль излучает тепло, он раскован, таким же он был в Мадриде на прошлой неделе, но глаза слегка хмурые, ничего не ускользает от него. Часто во время репетиций перед началом съемки он находит что-то новое и вносит исправления в сценарий — его ремарки по поводу Дона Лопе, характер которого он знает досконально, очень точные. Не помню, чтобы Бунюэль был столь же скрупулезен и с другими актерами, правда, этот — испанский — фильм куда больше его детище, чем «Дневная красавица». Сценарий был написан восемь лет назад и очень дорог ему.

Перерыв ровно на час. Чувствую, что график съемок выполняется неукоснительно, да и привычки Бунюэля не изменились. Если успеваем снять раньше, всех отпускают по домам. После полудня два плана в церкви. Фигура Фернандо выглядит довольно условной, недовольный Бунюэль предпочитает скорее внести изменения в сцену, чем запечатлеть его невыразительный взгляд или жест. То, что я одна играю по-французски, придает мне смелость: все-таки я нахожусь в гуще испанской съемочной группы. Только первый ассистент все время рядом. Бунюэль не в состоянии контролировать текст во время дублей. Кончили снимать в 16.30.

Среда, 29 сентября

То же место, та же сцена. Фернандо более раскован. Бунюэль ведет меня в церковь, где находится алебастровое надгробие, на которое я лягу потом. Поразительная скульптура Бергуетты, которого Бунюэль считает величайшим испанским скульптором. Кстати, он добавил эту сцену во время поиска натуры. Съемки в Толедо стимулируют его фантазию, с городом связаны многие воспоминания его юности. Он смеется, рассказывая мне конец этой сцены: Дон Лопе при виде статуи испытывает внезапное желание, подходит к Тристане и вопросительно смотрит на нее, а она насмешливо советует ему сходить за домашними тапочками. За режиссерской грубостью скрывается нечто серьезное, однако Бунюэль из целомудрия предпочитает в такие важные минуты гасить волнение. То же самое происходит со скучными сюрреалистическими

Окончание. Начало см.: 2005, №10.

[1] Фернандо Рей в роли Дона Лопе.

видениями в самых академических сценах. Чувствую, что фильм не будет похож на сценарий. Каждый кадр, каждая сцена приобретают иной смысл, часто даже во время репетиций он перечеркивает написанное, усиливает детали или вовсе меняет реплики.

Четверг, 30 сентября
Важные изменения, касающиеся меня, ибо снимаем одну из последних сцен фильма. Бледный грим, отпечатки страданий на лице, я выкрасила себе щеки, как у куклы, на руках много колец, волосы стянуты сзади. Я немного опасаюсь реакции Дона Луиса, ибо его нетерпение в Мадриде было так велико, что пробы были сделаны наспех. То он кажется довольным, то внезапно вспыхивает, например, увидев, что не готов мой протез. Ему потребуется десять минут, чтобы изменить мизансцену, он спешит в этот день, и моя хромота будет не столь заметна. Я прошу стянуть мне лодыжку, чтобы была видна слегка деформированная нога, но это не нравится Дону Луису, ему нужна нога, затянутая в коричневый шелк. От меня ускользает главное, ибо практические трудности съемки этой сцены очень велики из-за панорамы и моей походки, а также из-за того, что я не спускаю глаз с говорящего по-испански кюре. После первого плана я не очень довольна собой. В другом, где я сижу, мне удастся лучше сосредоточиться.

Пятница, 1 октября
Сцена с немым Сатурно. Я знаю, что Бунюэль придает ей большое значение, он ее углубил и сильно изменил по сравнению со сценарием, и вообще он многое меняет во время съемки. Смутное желание Тристаны прибегнуть к провокации он превращает в хорошо обдуманный, уверенный жест. Достигается это с помощью трех фаз: немой Сатурно проникает из сада в комнату, где перед трюмо сидит Тристана. Он появляется, кладет ей на плечо руку, она ее через несколько секунд сбрасывает. Он исчезает, а Тристана выходит на балкон и распахивает на глазах слегка обомлевшего немого свой халат. Первая репетиция. Он кладет руку, Бунюэль просит не спешить с реакцией, потом во время второй репетиции просит меня жестами выразить, мол, не сегодня, возможно, завтра. Следующая сцена — свадьба Дона Лопе. Я заранее улыбаюсь.

Вторник, 5 октября
Сцена с воришкой, которого Дон Лопе спасает, указав полицейским, к удивлению Тристаны, не ту дорогу. Узкие улочки Толедо мешают дигам, хотя осветители работают очень умело. Натягиваем простыни, чтобы скрыть солнце. Осветители, как обезьяны, с необыкновенной ловкостью взбираются на крышу дома. Воришка — местный парень — так плохо выполняет указания, что, наверное, Бунюэлю вообще придется отказаться от этой сцены. В конце концов он ее все же снимает, но незаметно, чтобы избежать технических сложностей. Очень холодно, и мое траурное платье меня совсем не защищает. Вечером неожиданный ужин вместе с Доном Луисом. Он говорит, что впервые за тридцать лет проводит вечер вне дома во время съемок. Мы немного пьем и много смеемся, он весел и болтлив, рассказывает мексиканские анекдоты — грубые и забавные.

Среда, 6 октября
Съемка в башне собора, сто пятьдесят ступеней до верхней платформы, на которой висит огромный колокол, первый удар которого, рассказал Бунюэль, выбил все стекла в Толедо. После чего власти решили заменить язык, чтобы колокол не нанес ущерб самой башне, которая начинала дрожать. Он имеет в диаметре семь метров. Бунюэль обещал заплатить сто тысяч песет тому, кто расскажет, как подняли такой колокол. Снимать сцену, когда я вижу голову Дона Лопе, привязанную к языку колокола, трудно из-за малой величины площадки. Вчера гример потратил много времени, чтобы слепить эту вос-

«Тристана», режиссер Луис Бунюэль

ковую голову, медленно раскачивающуюся на невидимых нитях. Два моих партнера, играющие глухонемых, своей бездарностью очень меня забавляют и раздражают Бунюэля. Он слегка покрикивает на них. Один из них хочет стать актером и намерен сменить имя Хесуса Фернандеса на Хесуса Гамлета. Когда он начал рассуждать о психологии своего героя, Бунюэль посоветовал ему прочитать сценарий. Я много смеялась, вспоминая, как только вчера вечером он сам загадочно произнес: только без психологии. Я пристально наблюдала за реакцией Сатурно, когда распахнула свой халат на балконе.

Четверг, 7 октября

Воздух влажный и холодный, небо серое. Впервые снимаем в саду прогулку, во время которой, чувствуя, что Тристана ускользает от него, Дон Лопе говорит замечательные слова: «Я твой отец и твой муж, то один, то другой, по моему желанию». Бунюэль просит Фернандо произносить эти слова с выражением подозрительности и лицемерия. На репетициях актеру это удается лучше, чем на съемке, но Бунюэль все равно ограничится первым дублем. Я должна играть как можно лучше, но он хотя и знает в целом мой текст, не следит за ним во время съемки, так что первый дубль, в котором я делаю ошибки, он оставит в картине и никогда не станет его переснимать. В два часа появилось яркое солнце. Тучи рассеялись, и мы снимаем сцену, в которой я ухожу от Лопе и смотрю в воды Тахо. Прекрасный вид реки и руины. Маленький блестящий зеленый кран установлен. Этот кран был на съемках «Дневной красавицы», таких нет во Франции. Бунюэль сказал, что стремится максимально избежать показа туристического Толедо, но теперь, когда характер пейзажа меняется с помощью подвижного крана, я дразню его, говоря, насколько эстетичен этот план. Он смеется и ворчит. Спустя десять минут говорит, что не любит планы определенные, очевидные и терпеть не может такие, в которых чувствуется камера. Мы снимем то же самое с помощью панорамы одним куском. Меня огорчают его постоянные сомнения, даже по поводу шутки в начале. Между двумя планами ждем целый час, подбираю трусливую собачонку и беру ее на колени. Бунюэль просить оставить ее. Мы смеемся, представ-

ляя, как будут оценивать эту сцену некоторые критики. Мне уже ясно, что он сохранит в фильме этот план, а не первый. Я заканчиваю рано, неудовлетворенная своей работой, обеспокоенная, что не вижу проявленный материал. Я часто прихожу на съемку с ощущением, что меня ждет экзамен, и знаю, что Дон Луис может все изменить. Часто он дает очень точные указания, но обговаривать все заранее ему кажется скучным делом. Он часто рассказывает мне, как приставала к нему Синьоре[2] по поводу своих костюмов, поэтому я не решаюсь надоедать ему своими вопросами. Подчас меня удивляет выбор актеров. Некоторые из них традиционны и академичны, и, несмотря на это, он успешно управляет ими с помощью незначительных подсказок.

Чувствую себя одинокой.

Пятница, 8 октября

Впервые идет дождь. Ждем в кафе, чтобы снять первый кадр, в котором я появляюсь в инвалидной коляске. Бунюэль проявляет нетерпение. Отмечаю, что он часто говорит: «Начали» до команды «мотор». Его друг, крупный хирург Баррос, упрашивает Дона Луиса, чтобы его сняли. Бунюэль не понимает этого желания, особенно на виду у многочисленных зевак. Он просит меня произнести новый, короткий текст по-испански. Непереводимый на французский, очень грубый, но типичный для испанцев. Карьеру[3] придется потрудиться над переводом.

Мы рано прекращаем работу, ибо сумерки наступают быстро. Сцена не закончена. Ужин с Бунюэлем. Много пьем. Большие паузы в разговоре, так как Дон Луис страдает от шума. Похоже, он не здоров. Но не обращает на это внимания, говорит, что в хорошей форме. Рассказывает, что ему предложили снять рекламный ролик минеральной воды «Виши Сен-Йорр», причем ему обещали предоставить полную свободу. Он думает показать Христа на кресте, плачущую у его ног Деву Марию, протягивающую несчастному бутылочку воды «Виши Селестен». Иисус одним движением пальца отказывается и шепчет «Сен-Йорр». Мы долго смеемся. Десять часов вечера.

Понедельник, 15 ноября

Еще никогда не было так холодно. Знакомлюсь с Франко Неро (он играет художника Орасио) — открытым, симпатичным и фамильярным мужчиной. Латинянину трудно, не испытывая угрызений совести, согласиться на условия, в которых приходится работать актеру. Всякий раз, когда уточняются подробности нашей встречи, застенчивость заставляет Бунюэля отступать, и он стирает несколько добавленных слов. Я предпочитаю, чтобы в этой важнейшей сцене не все было определено заранее, мне лучше не знать, что он мог ему предложить сказать, вместо того чтобы показать. Болит горло. К счастью, завтра не снимаюсь. Бунюэль говорит, что сцена свадьбы — самая жесткая, какую можно только себе представить. На мой вопрос о цвете он отвечает, что это дело оператора и лаборатории, он навсегда отказался об этом беспокоиться. Жаль. Из-за этого отказа, объясняемого усталостью, я впервые вспоминаю, сколько ему лет.

Среда, 17 ноября

Мне сделали мертвенно-бледный грим, который очень помогает, ибо чем меньше я похожа на себя, тем мне легче быть смелой. Грим вызывает беспокойство, но не делает меня безобразной. Все находят, что у меня вид дьяволицы. Сцена выхода из церкви под снегом. Меня усаживают в коляску, как куклу, пол обогревается (под пледом). Снег не выглядит убедительно. Бунюэль решает от него отказаться. Меня по-прежнему удивляет его нетерпеливость, даже когда она работает против него. Без десяти час, он объявляет перерыв через десять минут. План далеко не закончен, а первые дубли вообще забрако-

---

[2] Симона Синьоре снималась у Бунюэля в 1956 году в фильме «Смерть в этом саду».

[3] Жан-Клод Карьер — автор текста французской версии.

ваны. Один из актеров минут пять не может произнести свой текст, тем хуже, в час все равно перерыв. Я поражена. До конца съемочного дня он пересним-мет план по-другому.

Пятница, 19 ноября
Первая сцена фильма. Эспланада. Я рано легла спать, чтобы при первом появлении Тристаны ее лицо выглядело отдохнувшим. Погода серенькая. Туман. Снимать начинаем в половине одиннадцатого. Надеюсь, мы не задержимся, мне надо завтра уехать в Париж. Только два плана до обеда. Мы не успеем закончить. Нервничаю. Пью коньяк в своем вагончике. Действительно, на завтра остались три плана.

Суббота, 20 ноября
Несмотря на погоду, мы снимем три плана, а после обеда — только два на вокзале. Бунюэль изменил конец этой сцены. Дон Лопе прячется на вокзале и находит Сатурну, которая провожает меня и говорит ему: «Она вернется». Красивейший из когда-либо виденных мною вокзалов, в арабско-мавританском стиле, с витражами и колоннами, как в синагоге. В четыре я быстро собираюсь и уезжаю в Париж.

Среда, 24 ноября
Первая ночь. Чувствую, что Дон Луис хочет придать этой связи как можно более платонический характер, сцены с художником тоже становятся все более целомудренными. Снимаем до двух часов, он устал и нервничает.

Пятница, 26 ноября
Первый день на студии, в мастерской художника. Традиционные и трудные сцены.

Суббота, 27 ноября
Та же ситуация. К счастью, это последний день в декорации дома Дона Лопе, напоминающего мне «Отвращение», настоящая квартира с комнатами вдоль коридора. Студия тоже маленькая, как в Лондоне, только две съемочные площадки. В понедельник начнем с коридора, чувствую, что мне будет хорошо, он совсем не похож на декорацию.

Понедельник, 29 ноября
Квартира Дона Лопе, кабинет. Смеясь, Бунюэль решает прибегнуть к плагиату, предложив мне опрокинуть чернильницу, как в «Дневной красавице». Проблема с прической. Чтобы волосы не висели, как макаронины, их заплетают, становится еще хуже. Декорация мрачновата, но мне нравится. Оператор сильно затягивает начало съемки.

Вторник, 30 ноября
Бунюэль немного насмешливо требует, чтобы я изображала невинность. Забавляюсь, придавая этой идее карикатурный вид во время репетиции. Трудности с собакой, которая должна войти в ванную, где заперся немой.

Среда, 1 декабря
Ужин в столовой. Сцена разбита на короткие планы, съемка идет медленно, Бунюэль проявляет нетерпение, решительно мнет скатерть с пятнами от вина, передвигает графин с маслом. В этих подготовленных для съемки сценах он может позволить себе больше времени уделить деталям, подчас ограничиваясь, несмотря на возражения помрежа, одним дублем.

Четверг, 2 декабря
Ужинаем. Бунюэль говорит, что меня будут презирать в Америке за неумение есть яйцо в мешочек с сухарями.

Пятница, 3 декабря
Кошмар. Появление Дона Лопе в ночной рубашке с колпаком на голове. Бунюэль захотел переснять эту сцену. Конец не был достаточно ясным, и ему пришла в голову мысль затеять разговор о детстве Тристаны, в общем, предаться воспоминаниям, связанным с Доном Лопе, с его заботой о ребенке. Сцена, в которой Лопе пытается меня соблазнить, когда я возвращаюсь в гостиницу. Режиссура четкая и точная, как я и предполагала.

Суббота, 4 декабря
Вторая часть. Лопе болен, постарел, и вид у него обрюзгший. Впервые Дон Луис делает мне комплимент по поводу прически и костюма Тристаны, таким образом я понимаю, что прежние ему не очень нравились. Обед — турецкий горох. Бунюэль снова говорит о «Бассейне»[4] и пресловутой сцене — которую я забыла, — когда Роми Шнайдер выбирает между двумя булочками, ибо «никогда две вещи не выглядят одинаковыми». Я предлагаю соседям за столом выбрать горошину в блюде, но мы все хватаем одну и ту же!

Вторник, 7 декабря
Ассистент говорит, что оператор видел материал пятничной съемки и что там два самых прекрасных плана фильма. Бунюэль не обратил внимания на мой жест, когда, сняв юбку, я начинаю скатывать чулки. Меня ничего не просили сделать. Я лишь хотела доказать Бунюэлю, что остаться в одной комбинации мне не составляет труда. Он считал — перед началом репетиции, — что я уклонюсь от этого. Я же хотела, чтобы меня выслушали до репетиции. Мол, если он что-то скажет, я его тотчас оборву... Он просит через своего ассистента Пьера сказать мне, чтобы я говорила в кадре помедленнее. Все это ради дубляжа.

Сцена с Лопе перед прогулкой. В сценарии подчеркнуто, что я произношу реплику иронично и с вызовом. Бунюэль просит меня быть уступчивой, и тогда Пьер показывает ремарку в сценарии. В ответ, смеясь, Дон Луис отвечает, что в сценариях всегда пишут глупости! Так возникает парадоксальная сцена. Он много думает о поворотах действия и просит в последнюю минуту прочитать ему предшествующую сцену. Поскольку мы снимаем не в хронологическом порядке, Бунюэль старается, как мне кажется, не портить сильную, снятую ранее сцену, добиваясь той же интонации в последующей. Отношения Тристаны с Лопе разлаживаются и очень важно, чтобы отмечалось нарастание этой вражды от сцены к сцене. Мне кажется, что все так и происходит. Смеясь, я сказала Бунюэлю, что в доказательство своей развязности, насвистывая, отправляю шляпу в чистку. Он рассмеялся и попросил это проделать на съемке! Сцену мы переснимаем, так как вешалка, перед которой стоит Фернандо, смотрится, как рога у него на голове. Поскольку я в первый раз изменяю ему с художником, говорит Бунюэль, критики непременно обратят на это внимание. Поэтому я вешаю шляпу на один из рожков.

Четверг, 9 декабря
Спор с Лопе и сцена, которая мне нравится — когда он возвращается, покорный и ласковый, — снимается с помощью длинной панорамы полукругом. Дон Луис кричит, что волосы у нас слишком блестят. Не смея наброситься на меня, требует, чтобы затемнили волосы Сатурны. Он очень озабочен реалистичностью деталей, что меня немного удивляет, но я радуюсь тому, что этот фильм принадлежит ему полностью, и никто, кроме него, не может понять всего, что в нем происходит. Все сцены очень важные, нет ни одной второстепенной, каждая усиливает нарастание психологического напряжения. Постоянный контроль за всем, что происходит, утомляет Бунюэля.

Пятница, 10 декабря
Дом Тристаны. Собака очень мешает своими выходками, приходится при-

[4] Фильм Жака Дерея с Аленом Делоном и Роми Щнайдер.

«Тристана», режиссер Луис Бунюэль

крывать платком волосы, защищаясь от поднимаемой ею пыли. Некоторые трудности Дона Луиса ничуть не смущают. Если технически план не получается после двух дублей, он меняет сцену, чтобы не утомлять актеров, его ловкость — ловкость человека, привыкшего ко всему. У молодых режиссеров это выглядит иначе, их смелость иногда возникает от неосознанности. А он все понимает, все обдумывает, но поступает дерзко.

Суббота, 11 декабря
Обед у звонаря. Нищий из Тиридиана, круглые блестящие глаза. Болтая, с трудом ем мигас — местное блюдо из горбушек сухого хлеба.

Понедельник, 13 декабря
Остались неснятыми два плана на лестнице в башне. Почти всегда, когда сцена не снята в субботу, следует ожидать изменений в понедельник. И действительно, он добавляет два плана, в том числе один, где немой задирает мне довольно высоко юбку с помощью прищепки для белья.

Вторник, 14 декабря
Переделки в квартире, возвращение Тристаны к Лопе, изящно обставленная комната. Бунюэль знакомит меня с актером, играющим доктора, отметив его сходство с молодым Андре Бретоном. Я немного расстроена: я не всегда чувствую, что мною должным образом руководят, и одновременно, не видя отснятый материал, не могу сама себя поправлять. Баррос консультирует актера, играющего доктора, показывает ему жесты: он сам мечтает стать актером, этот хирург, один из самых знаменитых хирургов Европы!

Среда, 15 декабря
Сцена с Орасио, рояль, проблемы с ноктюрном Шопена. Только один план, так как нужно еще переснимать сцену со звонарем. Дон Луис не шибко церемонится с актерами, бывает очень неприятно, когда он резко прерывает съемку.

Четверг, 16 декабря
Окончание довольно трудной сцены с Орасио. Он обрывает конец, когда тот уносит Тристану в комнату, чтобы заняться любовью. Сначала спрашивает мнение актеров, сомневается. А потом снимает. Надеюсь, что сцена с Сатурно станет еще более впечатляющей.

Пятница, 17 декабря
Приход Лопе, время сегодня тянется ужасно медленно, сняли только один план, а уже четыре часа. Мы переснимали его несколько раз, я сидела, но когда вставала, протез слегка появлялся в кадре. Возвращение со свадьбы, надушенный Лопе в пижаме стоит в коридоре, и я с насмешкой смотрю на него. Иду одна в свою комнату. Вид у него зловещий, чувствуется, что он опасен. Итальянское телевидение снимает сюжет о фильме. Я даю неуверенное и бледное интервью. Надо будет его посмотреть.

Суббота, 18 декабря
Снимаются титры. Бунюэль просил меня причесаться, как я хочу, одеться в повседневный костюм, крупные планы Франко и Фернандо на фоне Толедо уже отсняты. Он вспоминает, как два месяца назад снимались пробы.

Понедельник, 20 декабря
По прибытии узнаю, что снимаются два новых плана, которые будут монтироваться с разговором кюре и затем со смертью Дона Лопе. Быть может, завтра я закончу сниматься. Не знаю, что побудило Бунюэля в последний момент внести изменения. Конец недели всегда чреват сюрпризами! Проблемы с ногой, которая должна быть привязана, преодолеть винтовую лестницу трудно, и сегодня во время репетиции костыли натирают мне подмышки. Он попросил сменить грим и оставить тот, что был в сцене с Сатурно. В ответ на замечание ассистента он сказал, что логика не должна превалировать над результатом, который с первого взгляда не всем виден. Фернандо похож на мумию, его гримировали два часа. Мы снимаем в порядке последовательности планов, затем наоборот. Бунюэль не обращает внимания на раккорды, но зато делает все, чтобы нагнетание тревоги ощущалось в полной мере. Он много смеется. Сегодня он выдал Рею такого рода комплимент: «Вы будете недурны в фильме о вампирах». Ему нравятся его запавшие, «коварные», как он выразился, глаза, он мне это бесконечно повторяет. Я думаю о колдунье из «Белоснежки», когда иду открывать окно, чтобы прикончить беднягу Лопе. Чувствую во взгляде Дона Луиса одновременно и беспокойство, и облегчение.

Вторник, 21 декабря
Последний день. Я одна на съемочной площадке. Финал сцены в кабинете. Дон Луис не решается давать мне конкретные указания, перед каждым дублем оговаривается: «Играйте как вам угодно, если не хотите так». Мы снимаем в обратном порядке. Два раза, ибо оператор хочет изменить освещение, вот кто истинный маленький король! Последний план в комнате, голова Лопе привязана к колоколу, пробуждение, и потом снова сцена — в другом порядке. Мой последний план за роялем. Это последний кадр со мной: я сижу на стульчике в двадцати сантиметрах от пола, камера — снизу, и вся группа заглядывает мне под юбку.

Перевод с французского А. Брагинского

РОБЕРТ ДАКС

Отзвук

«Томас Беккет». Томас Беккет — Оскар Вернер. Режиссер Леопольд Линдберг. Бургтеатр, 1940

Франсуа Трюффо удалось в «Жюле и Джиме» при минимальных декорациях создать атмосферу времени между двумя мировыми войнами. Для воссоздания ее Трюффо понадобились кое-какие предметы мебели, несколько афиш начала века, картины Пикассо разных периодов и несколько взятых напрокат костюмов.

В кино очень многое зависит от того, что члены съемочной группы принадлежат к одной группе крови. В этой картине можно было или себя погубить или подняться на вершину успеха.

Большая часть сцен, где Жюль и Джим ведут себя, как дети, были придуманы Оскаром Вернером, сымпровизированы на съемочной площадке.

Я всегда был романтиком и идеалистом. Мой капитал никогда не исчислялся в долларах, он весь в моей фантазии.

Вернер любил этот фильм еще и потому, что ему была близка мысль Шопенгауэра: «Если произведение искусства опускается до обнажения идеи, оно перестает быть произведением искусства», ему было близко то, что делал Трюффо, который только легкими намеками показывал, что приближается страшное время — время фашизма. В картине, в частности, используются документальные кадры сожжения книг в городах Германии.

В 1964 году американский режиссер Стэнли Креймер решил экранизировать роман Кэтрин Портер «Корабль дураков» и на роль судового врача Вилли Шумана пригласить Оскара Вернера.

Стэнли Креймер хотел встретиться со мной в Мюнхене и обговорить нашу работу, но я так ненавидел Германию, что попросил перенести встречу в Париж.

Креймер вспоминал: «Мы говорили друг с другом в течение нескольких дней, рассуждали о книге до тех пор, пока Оскар не загорелся ролью».

Окончание. Начало см.: 2005, № 10.

На съемки в Америку он плыл пароходом вместе со своей второй женой Анной и ее матерью — знаменитой французской актрисой Анабеллой. Во время плаванья в него влюбилась молодая горничная. Так как Вернер всегда выглядел гораздо моложе своих лет, она не приняла его за мужа Анны и спросила у нее, есть ли уже двадцать один год ее спутнику? «Он как раз в два раза старше», — ответила та. В честь такого события Вернер заказал в буфете двадцать одну порцию двойного виски.

В «Корабле дураков» партнершей Вернера была Симона Синьоре, которая не любила роскошь и всегда была небрежно одета, но для него всегда заказывала большую порцию черной икры. Уже после его смерти в интервью журналу «Мадам» в 1986 году она сказала: «Он мне очень нравился, я даже была в него влюблена. Он был сумасшедший, но его сумасшествие было великолепным. Он был гений, обладал силой притяжения, столь редко встречающейся у людей».

С Хайнцем Рюманном, который играл еврея Левенталя, не поверившего, что страна Шиллера и Гёте будет сжигать евреев в газовых камерах, у Вернера сложились дружеские отношения, которые продолжались и дальше. Когда он во время съемок попал в больницу, Рюманн прислал ему в клинику маску дракона, которую Вернер хранил как талисман всю жизнь вместе с кольцом для ключей, подаренным Амалией Зайдлер, и кусочком янтаря — сувениром от Вернера Крауза.

Самой сильной сценой в «Корабле дураков» была смерть доктора Шумана. Перед внезапной смертью он наклонялся за борт, руки его были судорожно сжаты одна в другой, потом он беспомощно смотрел в небо...

Когда актеру задавали вопрос, почему он так сделал, он говорил, что не знает.

Меня часто спрашивали, где я изучал клинику сердечного приступа, от которого мой герой умирал в картине. Я не изучал, не консультировался с врачами. Я чувствовал, что это должно быть именно так. Это была внутренняя убежденность.

Стэнли Креймер обладает редким умением одновременно рационально все организовывать и грезить. Он тот режиссер, с которым мне до сих пор работалось лучше всего. Прежде всего он позволяет артистам развиваться. Обычно в кино режиссеры насилуют актеров. Креймер же, наоборот, как садовник за цветами, ухаживает за своими актерами. Он много раз смотрел сцену, где я разбиваю бокал, и хотел понять, как у меня это получается.

Креймер хотел, чтобы в его фильме «Тайна св. Виктории» я сыграл симпатичного наци. Но я просто не смог бы это сделать. Еще во время войны я составил для себя некое уравнение: если человек хорош и наци, значит, он не интеллигентен, если человек интеллигентный и наци, значит, нехороший, если человек хороший и интеллигентный, значит, не наци.

Даже за тройной гонорар Оскар Вернер не согласился на это предложение режиссера.

Будучи в Голливуде, я хотел экранизировать «Физиков» Дюрренматта. Никто еще не брался за это произведение. Когда я позвонил ему и спросил, сколько это может стоить, он ответил: «Когда как — чем лучше фильм, тем дешевле это будет.

Режиссером должен был быть Стэнли Креймер. Вернер хотел, чтобы Ньютона или Эйнштейна сыграл Спенсер Треси. Но тот ответил: «Я недостаточно интеллигентен для таких ролей. Лучше я сыграю полицейского комиссара, я знаю, что могу в этой роли сделать».

Треси отказался от этой роли в силу своего характера, которому были свойственны и величие, и смирение, что делало его похожим на Вернера Крауза. Дэнни Кей готов был заменить его в роли Эйнштейна, Питер Устинов согласился играть

«Жюль и Джим». Жюль — Оскар Вернер. Режиссер Франсуа Трюффо. 1962

Ньютона. Свое согласие сниматься дала Кэтрин Хепбёрн. А я бы сыграл Мёбиуса. Как говорится, каждому свое.

Голливудские вечеринки Вернер не выносил.

Когда я хочу напиться, я делаю это один. Как-то я сидел в гостиной одного продюсера, и неожиданно вошел сын хозяина, грязный, с сальными волосами до плеч. «Привет, мадемуазель», — сказал я. Он был взбешен, тогда я тоже пришел в ярость и сказал, что он так неопрятен, потому что у него богатый отец и в доме полно ванных комнат, а нам приходилось возить воду из реки, но мы всегда мылись. Со снобами я никогда не хотел общаться. Когда меня просили сняться со старлетками на голливудском бульваре, я от страха сбегал. А тем, кто это устраивал, объяснял, что я не так красив, как их звезды, и далеко не так весел, как Микки Маус.

Спенсер Треси на съемочной площадке был настоящим лордом в отношении к Кэтрин Хепбёрн, с которой прожил долгую совместную жизнь. Когда он лежал в госпитале после тяжелой операции, Стэнли Креймер позвонил мне: «Послушай, он тебя любит, можешь ты ему что-нибудь послать в госпиталь?» И я ему послал телеграмму: «Дорогой мистер Спенсер, дай мне шанс и надежду когда-нибудь работать с тобой». В ответ я получил телеграмму: «Этот шанс — честь и вызов для меня».

Через некоторое время Спенсер Треси послал Оскару Вернеру телеграмму из Лос-Анджелеса: «Дорогой Оскар, жизнь говорит: для меня ты лучший европеец, артист, это значит — ты лучший везде. Я ревную, но тем не менее моя любовь и поздравления тебе и твоим».

Премьера фильма «Корабль дураков» состоялась в Париже. Продюсеры сняли корабль на Сене, назвав его так же. После премьеры все до утра гуля-

ли в «Максиме». Креймер пригласил много знаменитостей, в том числе семью Ротшильда, Алена Делона, Фернанделя, Мишель Морган.

Моя прическа, как всегда, была ужасной. Я сам себя постриг какими-то пластмассовыми ножницами, и Мишель Морган как-то странно на меня смотрела. Я знал, что она не выносила Отто Фишера, с которым снималась в картине «Люди в отеле». Я пошутил по этому поводу, и она от смеха буквально сползла по стенке на пол в своем дорогом вечернем платье.

Эдвард Робинсон в беседе сказал Вернеру, что, по его мнению, после успеха «Корабля дураков» в последующие десять лет он обречен играть врачей. На что Вернер возразил, что серийная модель — это приоритеты автомобильной промышленности.

За роль доктора Шумана Вернер получил « Золотой глобус», как и за фильм «Шпион, пришедший с холода» по роману Ле Карре. Он согласился сыграть в нем роль второго плана из-за Ричарда Бартона.

Бартон потрясающий парень. Мы в театре играли одни и те же роли. Он на английском, я на немецком.

Однажды они ужинали в дорогом берлинском ресторане и, заказав огромную порцию взбитых сливок и намазав друг другу лица, как кремом для бритья, разыграли прямо за столом сцену «Агенты у парикмахера», после чего их выпроводили из зала.

Но его Элизабет Тейлор — жидкое повидло. Я должен был с ней играть в фильме «Маленькая ночная серенада», однако продюсеры не захотели платить мой голливудский гонорар. А без денег нет музыки, даже маленькой ночной серенады.

В январе 1966 года в Лондоне начались съемки фильма «451 по Фаренгейту» с Оскаром Вернером и Джулией Кристи в главных ролях. Режиссер Франсуа Трюффо вел дневник съемок, в котором есть запись: «Вновь конфликт с Вернером... Спор, который вынуждает меня сказать ему, что мы должны терпеть друг друга до конца апреля. Фильм не будет таким, каким хочешь его видеть ты и таким, каким его вижу я. Он будет — между. Так уж получилось». Спустя несколько недель вновь запись в дневнике: «Оскар играет не так сухо, как я хотел бы. Опять он изображает улыбку не к месту. Когда мы пять лет назад снимали «Жюля и Джима», он был так далек от всего подобного, не заботился ни о престиже роли, ни о своем гриме, ни о комфорте, он только честно и достойно выполнял свою работу. Сегодня он уже не смог бы сыграть Жюля так, как тогда».

Если Трюффо во время съемок «Жюля и Джима» называл Вернера Оскаром Вертером, то теперь он уже обращался к нему: «Лорд Жюль».

Джулия Кристи говорила о Вернере, как о великолепном артисте, но подчеркивала, что он совершенно менялся во время работы. «Он отнюдь не мягкая нежная душечка, каким кажется на экране».

А вот что пишет Вернер о съемках:

Я был так разочарован в Трюффо. Например, он опубликовал в Cahiers du cinéma отрывки из дневника, где пишет, как я вел себя на съемках. Так не поступают, это все равно что сплетничать на людях о своей жене или о своем романе. Съемки слишком интимный процесс. Когда мне было шестнадцать лет, я видел «Хрустальную ночь», я видел, как в Вене горела синагога, как сжигали книги Фрейда и Цвейга, а Эгон Фридель выпрыгнул из окна... А Трюффо — француз, ему было тогда шесть лет... Он мог об этом только читать. Я хотел играть что-то совершенно другое, я хотел играть Монтега, как марионетку с лицом Бастера Китона, совершенно неподвижным, с печальными глазами. И только когда он начинает читать книги, то становится человеком. Тогда он кричит, тогда он действует, тогда он чувствует. Все это Трюффо у меня вырезал, он меня просто кастри-

ровал. Он ничего не понял, ведь между нами разница в десять лет. Я рассказывал ему, что видел на улице плачущих евреев. Мы не можем показать Монтега-человека, позволяющего сжечь себя, как куклу. Это было бы слишком мелко. И все это он рассказал в журнале. Все мы были в трудном положении, я не знаю французского, он не говорит ни по-немецки, ни по-английски, и это были его первые съемки в павильоне. Ничего не было разработано. Драматическое действие полностью ушло. От меня он отказывался принимать любые предложения. Да и дать две роли Джулии Кристи было, на мой взгляд, неверно.

На вопрос, почему он опять покидает Вену, Вернер ответил:

Кактус цветет только в тепле, а в Вене холодно. Но это не имеет отношения к венской публике, все решают бюрократы и чиновники. В Вене, если у тебя нет собственного мнения, значит, ты дурак. А если оно есть, значит, ты неудобен.

Когда он приезжал в Вену, то часто встречался с писателем Цузанеком в кафе «Гавелка» и, когда у него было хорошее настроение, читал для друзей монологи из «Торкватто Тассо» на еврейском языке.

В кондитерской Демеля, куда Вернер ходил более сорока лет, всегда садился под портретом кайзера. Часто посещал «Ландманн», последний раз был там с художником Эрнстом Фуксом. Очень любил кафе «Шмидт Ганзл» на Шлуггасе, так как дружил с легендарным венским певцом Ганзлом Шмидтом. Это были последние островки старой Вены. Другой бриллиант — винный погребок «Михаэль» — был уже превращен в магазин национальной одежды.

Однажды, вернувшись из Голливуда, я по привычке заглянул в «Михаэль» и попросил бутылку вина. Посетители посмотрели на меня как-то странно, и только тогда я увидел на полках свитера.

В последние годы я отказался от многих предложений. Если бы я все их принял, то на гонорары мог купить остров Капри. Но чтобы я делал с Капри?

В 1968 году Вернер вновь принял предложение сниматься и сыграл дирижера в английском фильме «Интерлюдия». Имя своему герою он предложил сам — Стефан Зельтер. Его мать звали Стефания Зельтер.

Естественно, я был подготовлен как драматический артист, но музыканты не знали, что как музыкант я вообще ничего не умею. И когда капельмейстер говорит: «Вернемся на пять тактов назад», а я отвечаю, что я этого не могу сделать, так как не умею читать ноты, то они смотрят на меня, как на сумасшедшего, ведь я уже полчаса дирижирую, и все идет превосходно. Я смотрю на первые скрипки: двадцать восемь глаз, которые все знают, четырнадцать скрипок идут за мной, отвечают моим движениям — это просто цирк. И тут я понимаю, что растопил сердца музыкантов Королевского филармонического оркестра. Виолончелист спрашивает: «Так мы идем за фонограммой или за Оскаром?» (Конечно, у нас была фонограмма для фильма.) И капельмейстер отвечает: «За Оскаром!» Это была Третья симфония Чайковского, и я стал дирижировать. Фонограмма уже кончилась, но я этого не заметил, и оркестр продолжал играть дальше вместе со мной. После съемок я послал шофера за шампанским. Потом я спросил у капельмейстера, могу ли я пригласить их выпить, и он ответил, что это будет весь оркестр. Я с радостью согласился, и шофер привез сто бутылок. Капельмейстер сказал: «Мы же попали впросак, поверив, что вы настоящий дирижер. Давайте сыграем вместе восемь концертов в Англии». Я, наглея, спросил, будут ли это концерты в целях благотворительности, на что он ответил мне, что концерты он предлагает настоящие, платные. Он держал целую речь: «Знаете ли вы, что вы второй человек, который пригласил нас на шампанское. Первым был наш основатель, сэр Томас Бичем».

Концертмейстер спросил, кого я копировал. Караяна? Я ответил, что он угадал.

Вернеру не нравилось, как Лоорен Маазель дирижирует венскими вальсами, и в конце 1983-го он объявил, что в канун Нового года вместе с Венским симфоническим оркестром даст собственный концерт, чтобы показать, как надо исполнять венские вальсы.

Он может играть 31 декабря, а я 1 января. Я все время слышу Клемента Крауса, его исполнение у меня в ушах. Он был последним дирижером, кто мог исполнять вальсы. А в моей программе в афише должно стоять: «Украдено у Крауса».

На письмо одного поклонника, который боялся, что эта затея будет неверно интерпретирована в Вене, Вернер отвечал: «Мой дорогой юный друг! Вы заблуждаетесь, моя война вальсов с господином Маазелем более яростная, чем между Ланнером и Штраусом. Я тоже ничего не буду иметь против, если Лоорен Маазель исполнит роль Гамлета!»

В 1968 году Оскар Вернер сменил фрак дирижера на сутану священника, согласившись сняться в американском фильме «В башмаках рыбака». Съемки шли в Риме. В письме, написанном в феврале, Вернер писал:

Я в восхитительной квартире с террасой и видом на Колизей и римский Форум, которому более двух тысяч лет. Рим прекрасный город, здесь уже весна, как у нас в конце мая, цветут мимозы и другие цветы. Это, действительно, наслаждение и, действительно, греет сердце.

Он познакомился с Феллини, и тот сказал ему, что любит его еще с картины «Приговор перед рассветом». Феллини предложил отвезти Вернера к парикмахеру, и они ехали через весь Рим на велосипедах. Вернер страшно удивился, что римляне запирают на стоянке свои велосипеды, в Вене этого никто не делает. И в первый раз он увидел салон парикмахерской изнутри, так как всю жизнь стриг себя сам.

Потом, сидя в кафе, Феллини сказал ему: «Я вынуждаю себя быть оптимистом. В это варварское время надо оставаться верным себе и пытаться говорить то, что можно сказать».

В картине «В башмаках рыбака» главную роль — священника из России — играл Энтони Куин. Вернер с восторгом наблюдал за его съемками в павильоне. В фильме снимались все самые знаменитые исполнители шекспировских ролей: Лоренс Оливье, Джон Гилгуд, Оскар Вернер. Продюсер рассказывал: «Мы спорили три года до начала съемок, теперь в моей картине три лучших Гамлета в мире».

Вначале Вернер не хотел играть роль религиозного философа Телемонда, вокруг которого шло много споров.

Я не хотел браться за эту роль, так как не верил в саму эту историю. Но позже мне удалось поговорить с автором романа Моррисом Уэстом в доминиканском монастыре под Парижем. В основе всего лежала мысль, что этот священник гениален, он написал девять книг, и его изгоняют из Ватикана. Как я должен был его сыграть? Потом в сценарии появились еще две сцены, в которых он подвергается допросам. Как-то я без сутаны зашел в кафе, и официант спросил у меня: «Что вы будете заказывать, падре?» Я думаю, это было вызвано тем, что когда ты изучаешь роль, то в подсознании что-то происходит и артист идентифицирует себя с ролью.

Мать Вернера, навестившая сына в Риме перед окончанием съемок, рассказывала: «К сожалению, я доставила Оскару одни неудобства. Мы пошли с ним ужинать в кафе в день моего приезда, и вдруг я потеряла сознание и довольно долго не приходила в себя. Вернер привез врача и машину «скорой помощи». На ужине, посвященном окончанию съемок, я познакомилась со многими знаменитостями: Энтони Куином, сэром Лоренсом Оливье, Витторио де Сикой, продюсером Энглундом, режиссером Майклом Андерсоном. Ос-

«Корабль дураков». Доктор Шуман — Оскар Вернер. Режиссер Стэнли Креймер. 1965

кар был грустным и при прощании сдерживался, чтобы не показать, как он тронут».

Еще во время съемок этой картины «Нью-Йорк таймс» попросила Оскара Вернера дать интервью, и в траттории неподалеку от Колизея он рассказал журналистам, как несчастен в своей профессии, что по утрам во время бритья точно знает, каким должен быть фильм, а вечером только разочарованно констатирует, что все совсем не так. Он вспоминал, что на картине «Интерлюдия» разразился скандал, когда от него потребовали сыграть любовную сцену обнаженным на тигровой шкуре. Трюффо тоже его разочаровал, когда на съемках «451 по Фаренгейту» не стал жестко снимать сцену сожжения книг. Разговор о личной жизни Вернер отклонил. И заключительный абзац интервью звучал так: «Вернер осушил последний двойной бенедектин, и его секретарь помог ему встать. Когда он встал и пошел, то с трудом избежал столкновения с грузовиком».

В Лондоне меня попросили дать трехминутное интервью. Я удивился такой точности, и мне объяснили, что Лоренс Оливье может в одном предложении раскрыть суть актерского мастерства: публике надо дать иллюзию. Я очень уважаю сэра Оливье, и наверняка он лучше меня говорит по-английски, но я считаю, что суть актерского мастерства в том, чтобы зритель уловил, что иллюзия — это ложь, а мечта — правда. В искусстве речь идет о правде. Шекспир это знал, иначе он назвал бы свою комедию «Иллюзии в летнюю ночь».

К сожалению, профессия артиста экстравертна, а искусство — интровертно. Я долго носил в себе конфликт, потому что для меня эти два понятия до сих пор находятся в состоянии постоянного спора. Макс Рейнградт однажды сказал: «Если ты хочешь быть истинным артистом, тогда не устраивай шоу ни на сцене, ни в жизни!» Артиста делает сила воображения. Чем она больше, тем он крупнее. Когда слезы появляются точно в том месте, которое раньше было отрепетировано, это значит что-то происходит с подсознанием. Искусство артиста заключается в сознательном изображении подсознательного. Поэтому артист практически аналитик. Точно так, как Луна отражает свет Солнца, артист должен пропустить произведение через себя и дальше передать зрителю.

После фильма «В башмаках рыбака» Вернер не соглашался ни на одно предложение в течение десяти лет.

Я не занимаюсь проституцией. Я уже отказался более чем от трехсот сценариев, да и в обнаженном виде я некрасив. Я не знаю, как люди рискуют обнажаться. Мне было бы стыдно перед моими внуками. Для меня вальс все еще самый эротичный из всего, что предложено сегодня.

Почему я в Зальцбурге не только играл «Гамлета», но и взялся за режиссуру? Потому что теперь что-то дикое происходит на сцене! Для меня самым прекрасным в театре всегда были репетиции, коллективный разбор и трактовка пьесы. А после третьего спектакля мне уже скучно, и я должен, как йог, вновь приводить себя в нужное состояние. Сейчас уже играю не так охотно, как раньше.

В своем разборе зальцбургского «Гамлета» Фридрих Торберг говорил о Вернере в спектакле 1956 года: «Я вспоминаю его, экзальтированного, сияющего, ранимого юношу, который вспыхивает в конвульсивном отчаянии против бесчестия и позора мира. Это был высочайший уровень, в котором всегда оставалось место для импровизации. Теперь кое-где чувствуется концепция спектакля, проявляющаяся в слишком сдержанном решении образа, сквозь которое все же прорывается захватывающая личность. Испытываешь иногда чувство окрыленности, которого так до боли не хватает. С благодарностью отмечаю, с каким уважением относятся к тексту в переводе Шлегеля, и вообще в спектакле нет ни малейшей неряшливости».

В 1974 году Вернер снялся в американском телевизионном сериале «Коломбо», в серии «Возврат», сыграв ученого, который с помощью электроники изощренно убивает свою тещу. Как-то он признался, что прощальный жест в сцене с тещей украл у Чаплина.

Во время съемок в Голливуде Вернер встретился со своим другом Жаном Ренуаром, который хотел, чтобы он сыграл в его картине художника, который сбывает фальшивого Вермеера. Но режиссер был тяжело болен для реализации этого проекта.

Ему уже было почти восемьдесят лет. По дороге на аэродром он спросил меня: «Оскар, когда мы вновь встретимся?» — чем несказанно меня удивил и тронул. Наша последняя встреча была трагической. Он сидел в инвалидном кресле, совершенно неподвижный, но все еще искрился его дух, и я заставил его смеяться, показывая ему Мишеля Симона.

Затем Вернер принял предложение сыграть еврейского врача из Вены. Съемки должны были проходить в Израиле.

В первом же интервью в Израиле он сказал:

Я плакал, как маленький ребенок. Для меня Израиль не просто страна и евреи не просто народ. Я не могу забыть впечатления своего детства после вступления нацистов в Вену.

Он был рад, когда узнал, что в кнессете, куда его пригласили, он увидит гобелены своего любимого Шагала.

Благодаря фильмам «Жюль и Джим», «Корабль дураков», «451 по Фаренгейту», Вернер был очень популярен в Израиле и потом часто с гордостью вспоминал: «По сравнению с тем, как меня принимали в Израиле, в Вене я никто».

Актриса Анти Вейсбергер, которая девять лет была его спутницей, ездила с ним в Израиль и рассказывала, что Оскар разругался с продюсером и из фильма ничего не вышло. «Я не знаю, где я брала силы, чтобы жить с ним все девять лет, и тем более не знаю, где я взяла силы, чтобы уйти от него».

В последней своей картине «Путешествие проклятых» Вернер сыграл еврейского врача. В основе фильма лежит действительная история отъезда тысячи евреев на корабле из Европы в Америку. В нем снимались звезды европейского и американского кино Макс фон Сюдов, Орсон Уэллс, Фей Данауэй, Мария Шелл, Хельмут Гримм, Малколм Мак-Дауэл.

«Шпион, который пришел с холода». Фидлер — Оскар Вернер. Режиссер Мартин Ритт. 1965

По странному стечению обстоятельств дебют Оскара Вернера в кино и его последняя роль связаны с Марией Шелл. Во время съемок в Лондоне они поехали на кладбище и вспоминали свои первые съемки в картине «Ангел с тромбоном» тридцать лет назад, когда Вернер влез на газовый фонарь, чтобы прикурить сигарету. В этот съемочный день Вернер грустно сказал: «Я уже больше никогда не вскарабкаюсь на фонарь и курить тоже не буду».

Во время работы они общались с Орсоном Уэллсом, который вспоминал свои съемки в Вене и посещения хойригеров с Робертом Штольцем, от песен которого он плакал.

Вена всегда была печальна. Веселая Вена существует только в плохих книгах и в воображении людей, которые, по существу, этот город никогда не знали. Но Вена и соблазняет людей своей меланхолией.

Уэллс и Вернер долго говорили о романе Стефана Цвейга «Мир вчерашнего».

Цвейг добровольно ушел из жизни и после своей смерти был беспощадно раскритикован Томасом Манном. Аргументы Манна были юридически оправданны, так как он считал, что своим поступком Цвейг приближал победу Гитлера. Томас Манн большой писатель, но он не был поэтической натурой. Писатели, как и журна-

листы, всегда в отдалении от жизни, все критикуют и взвешивают. Это идет у них от головы, потому они всегда холодны. А Цвейг был и остался поэтом.

Артист может доказать свой талант, одаренность, только играя на сцене. Для того чтобы совершенствоваться, он должен быть каждый день на сцене, как пианист, который обязан тренировать свои пальцы. Но я не хочу быть виртуозом, мне бы только хотелось хорошо играть на скрипке. Иногда мне это удается и тогда я говорю, что мне нечего себя стыдить. Но если я когда-нибудь заведу себе «Роллс-Ройс», это будет означать, что талант меня покинул».

Дважды Вернер взбудоражил Вену своим проектом «Фауста», один раз в театре Йозефштадта, другой на ОРФ.

В 1956 году я, будучи в Мюнхене, посмотрел «Фауста» в постановке Кортнерса. Мне она показалась кощунственной. Гётевские слова, гётевские сцены звучали антимузыкально. Режиссерская трактовка оскорбляла мои уши, а у меня абсолютный слух. Ритм отсутствовал, смысл тоже.

Вернер хотел поставить «Фауста» как народную песню. «Вальпургиеву ночь» он выбросил.

У Шнейдера-Симсена уже имелся проект оформления, мой друг Атилла Хорбигер согласился играть две роли: Бога и дьявола. Великолепные актеры Ханна Тильден, Альфред Бем, Совинец — все согласились участвовать в постановке. На подготовку этого проекта я потратил полтора года, не получив за это ни копейки. ОРФ оставило за собой право на последнюю правку, сокращения и даже изменение названия. Но даже если бы я был начинающим режиссером, я бы никогда не пошел на такие условия. Я профессионал и не могу работать с дилетантами. Разумеется, этот проект лопнул, но вся ответственность за это должна лежать на руководстве ОРФ, а не на мне. Они не в состоянии были составить смету, и это достойно сожаления, так как им был предложен точный съемочный план на 55 дней, а также смета расходов венской студии «Северинг», где стоимость декораций «Фауста», включая материал, составила 3,5 миллиона шиллингов. На роль Маргариты я пригласил в Вену Настасью Кински. Но студия ОРФ повела себя крайне бестактно по отношению к ней, не проведя с ней переговоры о контракте, поэтому фройляйн Кински приняла предложение Голливуда.

Аналогичная история произошла в Бургтеатре с «Юлием Цезарем». Дирекция предложила Вернеру сыграть главную роль в спектакле, где были заняты превосходные актеры. Но во время репетиций Вернер пытался вмешиваться в режиссуру, и руководство Бургтеатра категорически это отвергло. Дело дошло до расторжения договора.

Летом 1983 года в Кремсе Вернер поставил «Принца Фридриха Гомбургского» и сам сыграл главную роль.

Премьера не была звездной, я не был к ней готов. Но я все равно не могу измерить мой спектакль эстетикой Беннинга. Я увидел в Бургтеатре ужасные спектакли, после которых я готов отстаивать своего «Принца». На «Валленштейне» я несколько раз выходил из зала. Таким, как Беннинг, я не позволю собой командовать. Самомнение большинства режиссеров для меня ужасно. Больше всего они любят воплощать на сцене себя, так как все они неудавшиеся актеры. В своей импотенции они изобретают все новые бессмысленные варианты. Индивидуальность или есть, или ее нет. Что меня больше всего раздражает в современных авторах — это то, что они выблевывают свои проблемы.

Вернер устроил вечер памяти жертв Маутхаузена и в программку вставил слова Эриха Кестнерса из книги «Ценность и ничтожность человека»: «Жертвы лагерей не только были уничтожены, но всё до последнего грамма было экономно использовано в хозяйстве. Кости были перемолоты и поступили в

продажу в виде удобрений. Волосы убитых женщин набивали в мешки, грузили на пароходы и продавали. Золотые пломбы, мосты и коронки, вырванные из челюстей, были переплавлены и перевезены в Рейхсбанк. Кольца и часы собирали и покрывали серебром, одежду раздавали бедным. Статистика показала, что в лагерях было уничтожено 20 миллионов людей».

В знак симпатии к Израилю Вернер носил рубашку и галстук под цвет израильского флага.

Мария Шелл, которая приняла приглашение Вернера участвовать в этом вечере, уже после его смерти сказала о нем: «Он был принц с обнаженными нервами и всегда выглядел так, как будто только что вышел из дождя».

В Венском дворце он тоже устроил вечер памяти евреев, жертв фашизма. Был показан документальный фильм о процессе над Эйхманом.

Иногда он выступал с жутким номером — речью Гитлера или Геббельса, изображая их так достоверно, что казалось: их призраки вышли на сцену. Он называл эти речи «Распродажа остатков языка». Он рычал в кадку, что создавало иллюзию громкоговорителя, и произносил тексты с гитлеровским акцентом.

Потребовалось двадцать два года, прежде чем я набрался мужества посетить концентрационный лагерь. Я поехал в Дахау и провел там два дня.

Он очень любил читать со сцены поэзию Вейнхебера. Одно стихотворение поэт посвятил первой жене Вернера — Элизабет Калина.

Говорят, что в момент сильной депрессии Вейнхебер вступил в национал-социалистическую партию. Слава богу, это его смятение не тронуло поэзию, иначе я не читал бы ни строчки. Это темная, страшная волна, вынесшая Вейнхебера наверх, его же и похоронила. Для меня он величайший австрийский поэт со времен Рильке. Он был полон достоинства, когда в 1945 году покончил жизнь самоубийством. Но он заблуждался, а поэт не имеет права заблуждаться.

Пауль Хорбигер сказал однажды, что есть более достойная профессия для взрослого человека, чем профессия актера. Я тоже так думаю. Я часто себя спрашиваю, что происходит с молодым поколением? Есть ли у них фантазия — источник творчества, которое предполагает активность мышления, чувство, неравнодушие к страданию. Может быть, я должен был родиться двести лет назад. Моцарт, Гайдн, Шуберт, Шекспир, Шиллер, Гёте — вот мой мир, больше мне ничего не надо. Среди них я чувствую себя отлично. Театр утратил великое волшебство, поэтому нет уже великих личностей.

Больше всего он любил чтецкие программы, которые проходили в виде утренников. Он очень быстро поднимался на сцену и как-то причудливо садился за столик, который выглядел, как стол из «Кавалера роз».

Чтецкие программы — это почти эксгибиционизм. Кино, театр и декламация обладают совершенно разной спецификой. Пикассо был и живописцем, и керамистом, и графиком, и скульптором. И эта специализация подчиняется совершенно разным законам. Стоя за чтецким столом, нельзя играть, как в театре. Когда я играю на театральной сцене, это происходит совершенно по-другому, чем при чтении, здесь я выхожу как частное лицо и меняюсь с каждым новым стихотворением.

Он оставался верен своим поэтам, часто читал Гёте, Шиллера, Вейнхебера, Рильке, Кестнерса, Вихерта, Ницше, Сент-Экзюпери, Гейне, Тракля и в последние годы жизни подготовил программу «Стихи против войны».

Я читаю только то, что меня трогает. Я сделал чтецкую программу «Стихи против войны», потому что хотел поделиться с людьми тем, что меня волнует больше всего. И так как я пацифист и во время войны дезертировал, мне есть что

сказать молодежи о войне. Я не партийный оратор, я не хочу быть избранным куда бы то ни было, я только хочу сказать: «Не участвуйте в этом!»

С Гёте, Шиллером и Вейнхебером Вернер выступал в 60-е годы в Нью-Йорке при переполненных залах. Он радовался подаренным розам как символу почитания, радовался, когда ему после бурного успеха посылали воздушные поцелуи. Но когда после сольных вечеров поклонницы и поклонники ждали его у выхода, желая расцеловать, он уклонялся, смеясь: «Я же еще не надгробный памятник».

Билеты в зал Большого Венского музыкального общества всегда были распроданы, когда там читал Вернер. Большая часть публики состояла из молодежи, которая не видела Вернера в театре в его звездную пору, а знала только по фильмам, и все равно зал был переполнен.

У Вернера был красивейший в мире голос. Его пафос был всегда естественным, слезы — настоящими. Роковая печаль Рильке и романтика Вейнхебера были ему очень близки. Он думал, чувствовал, мечтал на языке Вейнхебера. У него был легкий венский акцент, который сохранялся даже в его шекспировских ролях. Иногда он исполнял на бис стихотворение Гейне «Розочка» — нежно, скромно, целомудренно. Для многих оно казалось совершенно новым, впервые услышанным.

Меня многому научило высказывание Верфеля: «В мечтах и в детстве все мы поэты». Мы должны выражать свои мысли, как это делают дети, и изобретать слова.

Почему телевидение стало таким опасным? Не только потому, что дети перестали созидать, я это чувствую по себе, а ведь я уже старый ребенок. Я сижу перед телевизором, как заяц, который попал в свет автомобильных фар. Меня это гипнотизирует. Надо быть верным себе. Я думаю, что Пиндар был прав, когда писал: «Наш характер — это наша судьба».

Почитатель Карла Крауза и друг Эриха Кестнерса, Вернер большое значение придавал соблюдению абсолютной пунктуальности. Неточность людей приводила его в бешенство. Сам он был в высшей степени надежным человеком. Но, находясь у себя дома, в Лихтенштейне, часто не знал, какой сегодня день недели.

Вернер очень любил мысль Шопенгауэра: «То, что нам кажется манией величия, не всегда есть психическое заболевание, достаточно часто это маска человека, который в себе сомневается». И целиком относил это к себе.

Я боюсь жестокости и дрожу за близких людей. Но мне очень хорошо одному, ведь в любом случае творчество предполагает одиночество.

Когда он вступал с кем-то в беседу, а он очень редко подпускал к себе кого-нибудь близко, то очень тщательно следил за речью собеседника и прерывал его при малейшей ошибке.

В декабре 1981 года он дал большое интервью журналу «Винер».

— Господин Вернер, однажды вы назвали профессию актера странной для взрослого человека. Это было серьезно или вы кокетничали?

— Я сказал это, возражая журналу «Лайф». Если отбросить последнюю часть фразы, как они сделали, то теряется смысл. Я думал тогда, что актерство для взрослого человека — лживая профессия, если за ней не стоит духовное откровение. Для меня это самое важное, этого мне сегодня очень не хватает.

— По каким критериям вы оцениваете предложенную вам пьесу или сценарий?

— Тут надо быть гадалкой. Или выйдет, или нет. Прежде всего необходим диагноз. В этом профессии врача и актера похожи. Если я с ходу отказываюсь от сценария, значит, его надо нести в прозекторскую, потому что он уже воняет.

«Интермедия» Стефан Зелтер — Оскар Вернер. Режиссер Кевин Биллингтон. 1968

— А на какие роли вы соглашаетесь?

— После Камю сегодня можно только бунтовать или покоряться, однако я бунтую, так как опираюсь только на себя. Я старомодный человек, сохранивший верность своим идеалам. Я пришел в театр, чтобы играть пьесы великих мастеров: «Гамлет», «Торквато Тассо», «Дон Карлос», «Коварство и любовь». Я родился в тот месяц, когда и Лютер. И я настоящий протестант. Я протестую против сегодняшней бездуховности. Когда ребенок держит горящую спичку возле бочки с бензином, то он за это не отвечает. Однако когда трудишься всю долгую жизнь, стараясь защитить благородство духа, совершенство чувств, то нельзя участвовать в тех осквернениях, которым сегодня подвергаются классические произведения. Это было бы примитивнейшим коллаборационизмом.

— Как вы считаете, что может дать классика молодежи?

— Классика — это не подарок, человек должен сам научиться воспринимать ее. Тот факт, что я сегодня знаю наизусть «Волшебную флейту», — это мое счастье, потому что опера принадлежит и мне, а не только Карлу Бёму.

— Не считаете ли вы, что сегодня есть более актуальные темы, которые ближе и интереснее нынешней молодежи, чем «Коварство и любовь»?

— Нельзя все ограничивать только содержанием. Если я вам перескажу содержание «Гамлета», то вы мне скажете, что я рассказываю старомодные вещи. Дело в том, как Шекспир излагает тему. В «Фаусте» Гёте каждая фраза отлита из золота.

— Но все-таки можно представить, что пьеса Брехта больше говорит молодежи, чем вам? Тем более что даже вы, будучи откровенным противником Брехта, все-таки включили в свою последнюю программу «Стихи против войны» его стихотворение «Песня о мертвом солдате»?

— Я много думал, спрашивал себя: предатель я или нет? Я стопроцентно против политических и человеческих установок господина Брехта. Уж если ты оголтелый коммунист, то должен был бы войну пережить где-нибудь в Сибири, а не в красивейшей Калифорнии, среди американцев-врагов. Нужно быть последовательным. А когда Брехт прислал телеграмму солидарности с восстанием в восточном Берлине, то для меня он совершенно кончился. Но в его «Песне о мертвом солдате» есть то, что мне было нужно, ведь Брехт поэт. Я только совершен-

но против его театральных теорий. Он говорит, что театр должен поучать, а не заниматься волшебными превращениями, ради которых лично я пришел в театр. Одним простым жестом я мог бы, к примеру, показать Гитлера, но тогда мне следовало бы выступать в кабаре, с актерским искусством это не имеет ничего общего.

— Вы должны были играть Шопена в фильме по сценарию Ануя. Почему вы отказались?

— Это Ануй мне по-дружески отсоветовал, ведь сценарий писали не для меня, а для Жанны Моро, которая должна была играть Жорж Санд. Я играл бы там эпизод, что могло произвести плохое впечатление. Ануй еще понимал тайну актерского мастерства.

— Вас хотели снимать в единственной на сегодня экранизации «Хоровода» Шницлера?

— До этого дело не дошло. Там все вылилось в порнографию. Я же этого не люблю. Во-первых, я не любитель «пип-шоу», а во-вторых, я последователь Шопенгауэра, который писал: «В намеке лежит главное». Поэтому восковая фигура не есть предмет искусства, так как зрителю не остается места для собственной фантазии.

— Неужели нет ни одного немецкого театра, где вы хотели бы работать?

— Нет. Макс Рейнгардт сказал однажды: «Театр, покинутый добрым духом, — трагическое ремесло, убогая проституция». Мы живем в век экскрементов. Нет больше театра, где я хотел бы играть. От Бургтеатра до немецких сцен все происходящее в театре — это надругательство над классикой, настоящий позор. Там переписывают «Фауста», где Маргарита уже в прологе появляется на небе, тут семидесятилетняя Офелия играет сцену сумасшествия. Если бы Гёте и Шекспир хотели такого, они бы сумели это сделать. Лично я не позволю нахалу режиссеру навязывать классике такого рода прочтение. Уже давно мой большой друг Вернер Крауз пророчил гибель режиссуры. Хотя тогда еще был жив Макс Рейнгардт. Но что можно сказать сегодня, видя такую распродажу?

— Следовательно, вы не видите для себя режиссера, с которым имело бы смысл работать?

— Больше нет. Они уже все умерли.

— А как обстоят дела с кино?

— В своей жизни я отказался более чем от трехсот сценариев. В том числе и от голливудских, при их очень высоких гонорарах. Я сознаю свою ответственность в искусстве.

— Интересует ли вас новое немецкое кино? Шлёндорф или Фасбиндер?

— Для меня Фасбиндер, как рвотное, именно поэтому мне иногда бывает так стыдно, что в моем заграничном паспорте в графе «профессия» написано «артист». Я бы назвал себя Петрушкой или свободным художником. От Шнейдерхана же никто не требует, чтобы он на расческе играл скрипичный концерт Бетховена, но от нас сегодня ожидают чего-то похожего. А в этом я не участвую.

— И сразу же распространяется слух, что Вернер пьет?

— Что-то же надо на человека повесить, когда уже нечего о нем сказать.

— В вашем прошлом нет ничего такого, что вы, оглядываясь назад, хотели бы изменить?

— Я думаю, что это совершенно невозможно. Ведь это моя судьба и мой характер. Есть люди, идущие на панель, и есть те, у кого нет художественной и этической совести. Это как с ребенком и спичками. Когда знаешь, что бензин взрывается, и все равно поджигаешь. Ведь это преступление.

— Существует ли для вас что-то такое же, как любимые книги?

— На это трудно ответить. Как нельзя говорить и о любимой женщине.

— Вы религиозный человек?

— В известном смысле каждый художник религиозен, даже если он свободомыслящий, как я.

— И во что вы верите?

— В возвышенное, в красоту и еще в то, что человек не только свинья.

— Как вы хотите умереть?

— Коротко и ясно.

— Есть ли у вас друзья?

— Большинство уже умерли. Я всегда искал образец и в этом нуждаюсь до сих пор. Сегодня я ищу его в книгах и в воспоминаниях. Вообще, я хорошо себя чувствую в одиночестве.

— *Господин Вернер, на что вы сегодня живете?*

— На то, что я зарабатываю. Я же был в Голливуде и снялся там в нескольких картинах. Однако я мог бы довольствоваться и одним картофельным супом. Но тем ни менее у меня есть очень красивый дом в Лихтенштейне. Если бы я в свое время остался в Бургтеатре, то сейчас в лучшем случае имел бы палатку или жилой прицеп.

Оскар Вернер всегда был одиночкой. Еще в детстве он никогда не хотел, чтобы его заставали врасплох в его милом сердцу одиночестве. На дверях его виллы в Тризене в Лихтенштейне висела табличка с надписью, похожей на ту, что висела на вилле Вагнера: «Соблюдайте то, о чем я вас прошу: никаких посещений без предварительной договоренности».

Огромная жилая комната в этом доме имеет восьмиметровую стеклянную стену; сделанная по проекту венского градостроителя Роланда Райнера, она вносит в дом кусочек долины Рейна.

Семь полок в его тамошней библиотеке были заполнены книгами по шекспироведению. Там было около шести тысяч книг, это не считая книг в его венской и парижской квартирах. Самые зачитанные тома — это Вейнхебер, Кестнерс, Верфель, Цвейг, Вихерт. Кроме того, Генрих Гейне, Шиллер, Рильке, Сент-Экзюпери и Шопенгауэр, отдельные тома трудов Мартина Бубера.

Чтение для меня не хобби, это уже болезнь. А самая большая любовь в моей жизни — музыка.

У Вернера был абсолютный слух. Диапазон был такой, что он мог петь разные партии из своей любимой оперы «Волшебная флейта».

Как-то Караян совершенно серьезно предложил ему спеть партию Данило в своей постановке «Веселой вдовы». Жаль, что Вернер отказался.

Однажды в гостях у Питера Устинова они всю ночь пели «Волшебную флейту» — Устинов вел оркестровую партию, а Вернер пел все вокальные партии. Вернер любил слушать записи Рихарда Таубера, Фишера-Дискау, Давида Ойстраха и Исаака Стерна. Любил слушать в исполнении Фишера-Дискау вокальный цикл Шуберта. Слушал Гайдна и скрипичный концерт Мендельсона, «Волшебную флейту» и «Кавалера роз», симфонии Бетховена и вальсы Штрауса, любил Пабло Казальса, Менухина и Хейфица, шлягеры Вилли Форста и Ганса Альберса.

Вернер любил фильм Вилли Форста «Оперетта», «Великий диктатор» Чаплина, «Фотоателье» Карла Валентина. Он не мог без дрожи смотреть документальный фильм о процессе над Эйхманом.

Я чувствую себя Прометеем, приносящим людям огонь для тепла и света, но ночами орел рвет мою печень... Безрассудство нашего существования надо обходить, сохраняя, защищая себя. Мы живем сегодня в более ирреальном мире, чем когда-либо прежде.

Имидж молодого человека, сопровождавший Оскара Вернера всю жизнь, был обременителен, но в тоже время давал ему повод для самоиронии. Он всегда приводил строчки из «Кавалера роз»: «Все скрыто, все внутри нас, и человек существует, чтобы все это перенести. И в *как* состоит все различие».

Незадолго до своего шестидесятилетия в одном из интервью Вернер отвечал на вопрос, как он относится к женщинам.

Оскар Вернер.
1982

Вечная женственность привлекает нас, поднимает вверх, но так же может увести и вниз, если это позволить. Что касается женщин, то дело не в возрасте, а только в обаянии, в шарме, в душевных качествах и эротическом излучении.

Вернер с удовольствием вспомнил эпизод из своей жизни. Это было на Мариехильфештрассе, он делал покупки и на противоположной стороне увидел официантку из своего любимого кафе, которая вместе с подругой рассматривала витрину. Он подозвал их к себе, и они подошли, сияя от гордости. А он потребовал поцелуя и, сказав им «бай-бай», пошел дальше. Но на следующий день, чувствуя себя неловко, он пришел в кафе с цветами.

Единственной женщиной, которую Вернер подолгу мог выносить в своей квартире, была его секретарша Михаэлла Каппель. С женщинами он обходился «сердечно и сурово», все зависело от его настроения.

День своего шестидесятилетия Вернер встретил ужасно: «Я не хотел никого в этот день видеть». Вскоре у него начались проблемы с коленом:

Это было достаточно серьезно, но мой друг ортопед Ханс Тильшер, которого я называю «хорорис кауза» все привел в порядок. Он бросился на мое колено, как Иегуди Менухин на свою скрипку. Тильшер всегда обращается ко мне «маэстро дивина», и я никак не могу понять, что он имеет в виду: божественный или который от вина?

Когда Вернера упрекали в надменности, он приводил строчки Фридриха Рюкерта: «Смиренным ты должен быть, оставь гордыню, смири ее». Он любил посещать маленькие загородные трактирчики и чувствовал там себя гораздо уютнее, чем в шикарных ресторанах.

Он был очень скромен в выборе одежды, покупал себе только самое необходимое и, как правило, носил вещи из своих фильмов.

Из «Интерлюдии» у меня есть фрак, из «Полковника Редля» — пиджак, из «451 по Фаренгейту» — кожаная кепка. С картиной «В башмаках рыбака» было посложнее. Что я должен был бы делать с иезуитской сутаной с пелериной? Я отобрал у режиссера черный вельветовый костюм, который ношу еще и сегодня.

Вернер очень любил готовить для гостей, не позволяя им самим ничего делать. Поэтому нельзя было заходить на кухню, когда он готовил. А готовил он

страстно, как ученик волшебника. Не боялся рисковать и обогащал своими кулинарными фантазиями рецепты венской и богемской кухни. Единственный рецепт, который он раскрыл, — рецепт сырного суфле.

Однажды во время ужина при свечах, когда Вилли Форст по радио пел венскую песенку «Идешь и продаешь мое платье», Вернер вместе с ним громко пропел всю песню до конца и добавил: «Я лечу на небо в ракете, чтобы скорее оказаться наверху», а после финальной фразы: «И тут я успокоюсь» сказал, смеясь: «Может быть».

О своей родной Вене он говорил всегда с любовью-ненавистью: «Вена — великолепный город. Но это единственное, что великолепно в Вене. Австрия — змеиное гнездо».

Особое отношение он испытывал к венскому «Пратеру», который любил еще с детства.

Как-то я со всей семьей — моему сыну Феликсу было тогда четыре года и моему внуку четыре, а внучке три — поехал смотреть колесо обозрения. Дети все никак не хотели спускаться с него, и когда после девятого обзора я хотел расплатиться, владелец колеса не взял денег и сказал, что его старуха никогда не простит ему, потому что очень меня любит!

В последние годы жизни Вернер писал стихи и, в частности, цикл о «Пратере». Вышла его пластинка с записями «Венских песен». На клавесине аккомпанировал Эрик Верба.

В это время у Вернера часто бывали депрессии, он сидел в своей венской квартире в темноте и слушал музыку.

Я всегда позволял себе роскошь иметь свободное время и характер.

Я готовлю, читаю и занимаюсь Шекспиром. С ним никогда не чувствуешь себя потерянным… Для меня летосчисление могло быть переделано и рассчитано с 1564 года, с года рождения Шекспира.

В одном из номеров журнала «Баста» Вернера спросили, останется ли он в Вене. «Ни в коем случае. Может быть, я спрыгну с парашюта», — ответил он.

15 октября 1984 года состоялось его последнее выступление в зале Моцартеума в Зальцбурге. Еще раз сверкнул гений Оскара Вернера, и ликующая публика хотела проводить его до самой машины. Но он, как всегда, этого не допустил — руки в карманах брюк — и надменно отклонил восхищение и открытое обожествление.

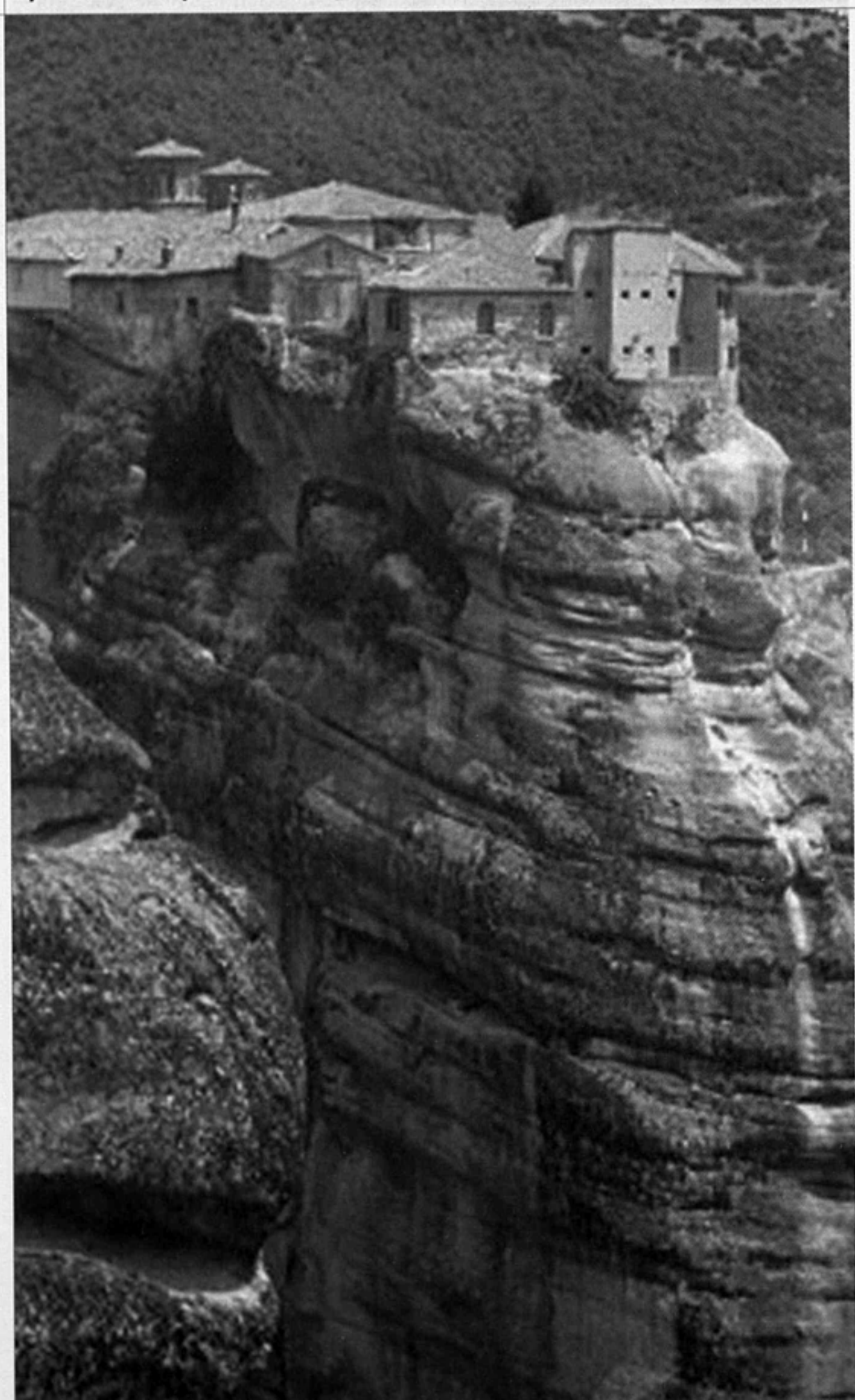
Не сотвори себе кумира… Я не гений, я просто гораздо чувствительней остальных, — тихо сказал он, садясь в машину. — Я знаю, что мне удалось, но я знаю и то, чего мне это стоило.

Его смерть 23 октября 1984 года оказалась именно такой, какую он себе и пожелал: «короткой и ясной».

Но в жизни Оскара Вернера всегда была тайна. Хотя очень многое от него осталось в его Гамлете, Моцарте, Жюле, Хеппи. Но среди всех сыгранных им ролей все-таки наиболее точно соответствовала его характеру роль доктора Шумана в «Корабле дураков».

Перевод с немецкого Маргариты Литвин

Ч Т Е Н И Е



Монастырь в Мереоре. Греция

ГРЭМ ДЖОЙС

Дом утраченных грез

«Дом утраченных грез» — третий роман английского писателя Грэма Джойса (род. в 1954 году), известного российской читающей публике по двум вышедшим в последнее время романам «Скоро будет буря» и «Курение мака».

До того как стать профессиональным писателем, Грэм Джойс успел поработать учителем, сборщиком фруктов, ведущим лотереи, чиновником в молодежной организации. В 1981 году за свои стихи он получил премию им. Джорджа Фрейзера. Позднее Джойс уехал из Англии, чтобы писать на месте событий, припасть, так сказать, к источнику, проследить корни вечных тем, прорастающих в современности. «Дом утраченных грез», фрагменты которого публикуются в «Искусстве кино», был написан, как и первый роман Грэма Джойса «Дримсайд», в Греции и насыщен аллюзиями на древнегреческие мифы, более того, прямо использует в сюжете один из самых известных — миф об Орфее.

Многие романы и рассказы Грэма Джойса были отмечены литературными премиями, которые присуждаются произведениям, созданным в жанре фэнтези, — просто за неспособностью критики однозначно интерпретировать сложную природу прозы писателя, которой свойственны фантастические и сверхъестественные элементы. «Начав с такого древнего текста, как «Одиссея», — говорит Грэм Джойс, — вы можете пробежаться сквозь историю литературы и отметить подобное явление всюду, пока не дойдете до социального реализма, натуралистической прозы. Но и там временами всплывает сверхъестественное: Диккенс и многие другие не избежали общей участи в своих рассказах о привидениях... мне всегда нравился этот жанр, и самые интересные книги — те, которые находятся на границе жанра».

Валерий Минушин

Он пьет, но нет ему облегчения. Это верный способ потерять душу. Есть демоны, живущие в горе, и демоны, живущие в бутылке, и если он зайдет слишком далеко в своем пьянстве, то перестанет быть другом себе.

Будет не в состоянии бороться, когда день настанет.

«Почему? — думал Маносос. — Почему? Почему ты позволил ей уйти в тот день, когда я привел ее с горы и в сохранности передал тебе. Когда я сделал это, ты все же отпустил ее. Я нашел ее там, на горе, лунный холод на ее пре-

---

Фрагменты. Публикуется по: J o y c e Graham. The House of Lost Dreams (1993). Полностью роман выходит в издательстве «Азбука-классика».

красной коже, звезды на плечах, как платок. Она напугала меня. В ее глазах было что-то нездешнее. Какой-то дух с гор или с луны вселился в нее. Ее взгляды заставляли меня дрожать; приходилось отворачиваться, чтобы она не видела, как трясется у меня рука. Но я привел ее к тебе. И все же ты дал ей уйти! Тоже испугался, Микалис? Испугался, как я?»

Маносос сидел, прислонясь спиной к скале, и, покачивая посохом, смотрел на дом внизу. Он видел Майка, который спал в патио, уронив голову на стол. Всю ночь провел в таком положении. Теперь луна овладела и им тоже.

«Тобой тоже овладела луна, Майк-Микалис? Неужели ее сладостная агония взяла над тобой такую власть, что ты сидишь там всю ночь и ждешь безрадостных даров? Глупец. Ты позволил этой женщине оставить тебя и уйти прямиком в объятия луны».

Маносос сплюнул. Белый шарик слюны покатился в пыли. Будь у него такая женщина, он не позволил бы ей уйти. Ударил бы, взял бы силой, запер в доме на несколько дней, пока она не утихомирилась бы. Почему, Майк, ты такой дурак? Разве не понимаешь, что ты потерял с этой женщиной?

Пастух покачал головой. Что он знает о женщинах? Ничего. Меньше, чем ничего. Какое у него есть право советовать человеку, как ему поступать со своей женой? Раз женщина так его напугала?

Он не любил давать советы. Никогда, никогда не позволял себе этого. Женщины открыты Вселенной, открыты. Вот почему у них столько отверстий, конечно, чтобы заполучить духов, ангелов, демонов, энергию, силу, детей, жизнь. Рога мужчины недостаточно, чтобы заполнить отверстие женщины. Ха! Ха-ха-ха!

Маносос услышал эхо своего смеха, отразившееся от голой скалы. На мгновение он испугался, что своим невеселым хохотом может разбудить Майка или обнаружить себя. Он немного сдвинул назад головной платок и сказал себе, что тут не до смеха. Да и вообще он уже забыл, что заставило его рассмеяться. Он помнил одно: надо помочь Майку.

В памяти всплыло то утро, когда он увидел, как Майк танцевал, как ему казалось, танец землетрясения — слабая попытка обрести уверенность, лишь немногим больше, чем джига. С того дня он не видел, чтобы Майк снова танцевал. Возможно, разгадка в этом. Возможно, он где-то потерял свою душу, куда-то задевал свою *кефи*. Не таким ли способом Маносос сможет ему помочь? Помочь вновь обрести ее в танце?

Он должен быть осторожен. Очень осторожен.

Он должен научить англичанина, но так, чтобы тот не смущался, ничего бы не заподозрил и не отнесся бы к этому скептически. Англичане, раздумывал он, народ, *способный* летать, но очень легко падающий обратно на землю. Так что надо быть деликатным. Магия танца хрупка и неощутима, как пыльца на крыльях мотылька.

Маносос знал пять танцев левой руки. Отец учил его им и учил хорошо. Когда он был мальчишкой, когда его приятели учились танцевать сиртаки и прочие мясницкие танцы, Маносос с братом были в горах, где отец учил их танцам могущества.

Маносос не имел ничего против сиртаки, такого популярного у туристов и киношников. И правда, забавного. Его танцуют на праздниках. Он, впрочем, не такой нелепый, как то, что туристы вытворяют на дискотеках. Маносос однажды заглянул на площадку посмотреть, как они танцуют. И чуть не свалился от удивления! Как же он смеялся! Какой-то человек купил ему пива, и он остался, смеясь и подражая их дурацкому вихлянию бедрами. Потом им надоело, что он смеется, он знал это, но зато он понял суть их культуры. В дискотечном танце он увидел саму их жизнь. Он почувствовал себя потерявшим ориентиры, лишившимся опоры, болтающимся, как медуза на волне. Незрелым и в то же время сексуально возбужденным. Они танцевали так, словно им щекотали перышком голую задницу, мужчине только и остается, что смеяться, смеяться и смеяться, пока его не попросят покинуть их нелепую дискотеку, что он и сделал, не переставая смеяться.

Сиртаки, танец грека Зорбы, — это забава для праздников, его можно танцевать разве что с детьми да туристами. Но это не танец могущества.

Ничего похожего на те пять танцев левой руки.

Первый, танец большого пальца, — это танец *кефи*. Танец человеческого духа, радости, в котором человек выражал свои радость и страдание и очищался в жаркой реке огня, разгоравшегося по мере исполнения. Этот танец годился для площадей и массы народа. Его танцевали на Пасху или в дни каких-нибудь святых. Чтобы научиться остальным танцам, Майк должен сначала освоить этот.

Можно ли научить Майка этим танцам? Только если он сам захочет и захочет по-настоящему. Он должен показать, что готов к этому. И должен пройти через унижения.

Второй, танец указательного, иначе боевого, пальца, — это танец борьбы со злыми духами. Его хорошо исполнять перед схваткой любого рода. Если Майк не выучится никакому другому танцу — кроме танца *кефи*, — ему следует научиться этому. Палец указательный, а потому это танец решимости. Он подведет его к могиле и вернет обратно.

Янис Митракас. «Орфей, я тоже...». 2001

— Я заглянул в сердце этого человека, — вдруг сказал Маносос вслух, обращаясь к чистому небу, — и верю, он может чему-то научиться.

Он кивнул сам себе, словно веля замолчать некоему невидимому протестующему маловеру.

Третий, танец среднего пальца, — это танец сексуального возбуждения. Подходящее название, ведь средний перст между соседними пальцами — как фаллос между ног. Он видел, как туристы выставляют этот палец, что означает оскорбление с сексуальным подтекстом, а англичане выставляют два сложенных пальца, фаллический и боевой, в оскорбительном жесте. Этому танцу, танцу сексуального возбуждения, он учить Майка не станет. Маносос сам только однажды исполнил его — последствия были ужасными. Пришлось потом расплачиваться.

Снова и снова расплачиваться.

Четвертый, для пальца, который в отличие от других пальцев не выпрямляется, — это танец зверей, рыб и птиц. Маносос мог его распрямить при поджатых остальных. Это потребовало долгой тренировки. Он не забыл, как трудно это было, сжав в кулак остальные четыре, поднять торчком четвертый палец, чтобы сжатые пальцы при этом не пошевелились. Из всех земных созданий только человек ходит прямо. Этот палец также таинственным образом связан с сердцем, он — тот нерв, что связывает сокровенные элементы жизни и души всего живого. Из-за этой магической связи сердца и души, которая восходит к началу и воспроизведению всякой жизни, в разных культурах обручальное кольцо принято носить на четвертом пальце правой или левой руки. У Майка есть предрасположенность к этому танцу. Маносос был сам этому свидетелем тогда, на змеиной поляне. Инстинкт сохранения заставил его попытаться взлететь. Пожалуй, этот танец у него хорошо получится.

Пятый, последний и самый страшный, — это танец остановленного времени. Танец мизинца. Находящийся на краю карты ладони, он живет на краю мира. Маносос танцевал его лишь однажды, когда учился ему, а отец показывал. Танец погубил отца. Ему нельзя научить. Ни Майка, ни кого другого. Свое умение отец унес с собой в могилу.

Пять танцев левой руки. Танец самой жизни, борьбы, плотской любви, превращения и смерти.

Он был уверен, что может научить Майка первому танцу — танцу *кефи*. Похоже, англичанин может также освоить танец зверей, птиц и рыб. Есть вероятность — только лишь вероятность, — что он способен одолеть танец борьбы с духами.

Но прежде он должен прекратить отравлять себя алкоголем. Его жизнь уже изменилась. В это утреннее время, размышлял пастух, ему бы надо проснуться вместе с Ким и плавать в море. Теперь же море плещется в нем. И Ким еще спит в доме далеко от него. И чем больше дух алкоголя овладевает Майком, тем больше Ким подвергается опасному влиянию этого дома.

Мы должны вытащить Майка, думал он, и вывести на тропу решимости. Если он не станет другом себе, я, Маносос, должен стать ему другом.

С того места на горе, где стоял его дом между деревней Камари и увенчанным крепостью городком Лиманаки, Маносос мог видеть если и не сам домишко, где жили Майк и Ким, то бухту; был ему виден и заброшенный монастырь на пальце мыса вдали. Так что каждый вечер, скинув башмаки и стянув носки, он усаживался в старое кресло и устремлял взгляд на крохотную фигурку, глядящую в море.

«В любой момент, старина».

Он закурил сигарету и затянулся едким дымом. Он знал, когда приходит и уходит вечный страж, как знал, когда восходит и заходит солнце на небе. Больше того, существовала сверхъестественная связь между стражем в монастыре и закатом. Однажды Маносос даже проверил это по золотым часам, завещанным ему отцом. Каждый вечер ровно за три минуты до того, как солнце касалось горизонта, отшельник поворачивался и покидал свой сторожевой пост. Манососу было точно известно, что у отшельника часов нет. Какой-то безошибочный внутренний хронометр с неизменной пунктуальностью подсказывал тому момент, когда наступала пора уходить, какой-то тонкий инстинкт, и так продолжалось каждый день много лет.

«Вот сейчас».

Человек на краю утеса повернулся и исчез. Можно было даже не смотреть на часы. Маносос знал, что ровно через сто восемьдесят секунд медный диск сольется с волнами. Три минуты прошли, и когда солнце поцеловало воду, он выпустил струю дыма и встал, будто получил разрешение двигаться.

Плохой был день. Разговор с англичанином не дал ничего хорошего, и его достоинство было оскорблено. Он не мог снова вернуться туда. Потом одна из его овец сорвалась со скалы, пришлось ее прирезать и тащить домой. Плохой день.

Собака, привязанная у курятника, скулила и рвалась к хозяину. Он погладил собаку по голове. Потом пошел в дом за лирой.

Дом Манососа состоял из единственной комнаты, большую часть которой занимала огромная латунная кровать. На стенах висело множество фотографий в рамках: отца и матери, деда и бабки, каких-то родственников, которых он уже не помнил. Был среди них и снимок брата, сделанный перед поступлением его в семинарию в Салониках, где тот хотел учиться на священника. Другие стены были заняты масляными лампами и пыльной вышивкой. Пастух не любил сидеть дома и старался как можно дольше оставаться на свежем воздухе. Домосед, считал он, слаб, неполноценен. Холмы, небо и скалы — это легкие и прочие жизненно важные органы, тогда как дом — место только для ночевки, как церковь — место только для молитвы. Нет, домосед подобен музыкальному инструменту без струн, он лишен возможности раскрыть свою суть. Лира, завернутая в тряпку, лежала на кровати. Он взял ее и вышел наружу.

Там он уселся в кресло, развернул тряпку и достал инструмент. Крепко уперши верхний конец инструмента под ребра, занес смычок и посмотрел на собаку. Потом повел смычком, и струны издали высокий и пульсирующий визгливый звук. Собака заскулила и припала к земле.

Маносос засмеялся и ладонью приглушил струны.

— Прости, собачка! Нехороший я человек, что дразню тебя. Нехороший, нехороший.

Он снова тронул струны, извлекши на сей раз более глубокую, низкую ноту. Собака вскочила и залаяла на него.

— Верно! Верно! Этот звук приятней!

Если бы с людьми было так же просто, подумал он.

Он опять приглушил струны ладонью, выпрямился в кресле и стал на сухую землю, чувствуя, как пальцы утопают в пыли. Когда играешь музыку, необходимо иметь непосредственную связь с почвой; ибо всякая музыка — это пение земли. Печальные песни или радостные и веселые мелодии, меланхоличные мотивы, песни сожаления или ожидания, или благодарности — все это вопль земли, жаждущей, чтобы ее услышали в ее одиночестве.

Это была «корневая» музыка, то, что играл Маносос, *рицитика*[1], — иногда чистое, без сопровождения «глубокое пение», а иногда страстные мелодии, исполняемые на одной лире. Не это важно. Важно, чтобы в них присутствовала душа, чтобы, воспроизводя жалобы земли, сохранить самый их дух. Это требовало от музыканта правильной посадки, правильного дыхания, определенной манеры исполнения и глубокой сосредоточенности. И непременно полного погружения в песню.

Он подождал и, почувствовав, что момент настал, медленно провел смычком по струнам, извлекая пронзительную ноту, затухающую и взбирающуюся ввысь, и вновь затухающую и взбирающуюся, прежде чем уверенно зазвучала возбуждающая, стремительная мелодия. Поднимающиеся по спирали звуки возвращались и повторялись в быстром темпе на четыре четверти, подчеркиваемые ударом смычка. Он играл, вжимая пальцы ног в землю. Глаза его были закрыты, музыка полностью захватила его.

Он повторил тему семь раз, прежде чем поднял голову и гортанно, с чувством запел. Это была песня о неразделенной любви, о сохнущих колодцах, о жгучих слезах. Очень древняя песня. Хотя слушала его только собака, он спел ее до конца. Стихи возникли и завершились, а вибрирующая, пронизывающая музыка все продолжала звучать. Собака, подняв голову, смотрела на хозяина, пока мелодия не смолкла.

Закончив, Маносос открыл глаза, и собака снова опустила голову. Пастух улыбнулся, зная, что она слушала его песню. У него был достойный слушатель, внимавший ему в наступавших сумерках.

Пастух сделал короткую передышку, готовясь начать новую песню. Неожиданно собака подняла уши. Вскочила и коротко гавкнула. Маносос прищурился, вглядываясь в темноту. Что-то было там, в той стороне, куда смотрела собака. Она рванулась на цепи и яростно залаяла. Маносос встал, положил инструмент на кресло; собака продолжала метаться, натягивая цепь.

Кто-то появился из-за скалы и начал подниматься к ним по тропе. Маносос напрягся, непроизвольно сжал кулаки: он не привык к тому, чтобы его уединение нарушали посетители.

Это он. Сам нашел дорогу сюда.

Майк приблизился, и Маносос успокоил собаку.

— Я был не прав, — сказал Майк. — Я дурак. Сам не знаю чего хочу.

— Завтра, — сказал пастух. — Будь утром готов. Захвати воду. Мы уйдем в горы на несколько дней.

— И еду?

— Нет. Ты не будешь есть.

---

[1] Рицитика (букв. значение: от, из корня — *гр.*) — древние греческие поэмы, исполняемые речитативом или в музыкальном сопровождении. Значительная их часть имеет византийское происхождение или создана под влиянием византийской музыки.

Во вторую их с Манососом ночь в горах Майк окончательно уверился, что рядом, в окружающей темноте кто-то есть. Хотя он больше не ощущал боли голода, без еды его чувства притупились, а почти постоянные танцы окончательно истощили его силы.

Как в первую ночь, они разожгли костер из благовонной мастики, и опять, как в первый раз, Маносос после танца велел ему стеречь овец. Майк набросил на плечи спальный мешок и сидел, глядя на угасающий огонь. Яркий прожектор луны в небе заливал светом склон перед ним. Ничто не могло остаться незамеченным в этом свете. Несколько раз у Майка возникало странное ощущение, что причудливые растения и кактусы набухают, впивая ночной воздух, и тянутся к лунному свету. Однако он гнал от себя эти секундные видения, считая их следствием усталости и голода.

Но эта его уверенность мгновенно пропала, когда вдруг слева от него мелькнула короткая вспышка. Он вскочил так резко, что спальный мешок соскользнул с плеч. Что бы это ни было, но вспышка уже погасла; однако ее сопровождало ясно различимое шипение, словно это был внезапно вспыхнувший газовый факел. Теперь и шипение пропало; Майк внимательно осмотрел освещенный луной склон, но не заметил ничего, что могло быть причиной этого явления. Тут он снова увидел вспышку, на этот раз справа, ярдах в тридцати или сорока от себя. Моментально блеснувший ртутно-голубой свет и замирающее шипение, как звук маленькой шутихи в День Гая Фоукса[2].

Майк инстинктивно оглянулся, ища какое-нибудь оружие. Ничего не было, кроме высокой кучи сушняка, заготовленного для костра. Он вспомнил, что у Манососа был при себе нож для всяких хозяйственных надобностей. Он держал его в сумке. Майк подошел к спящему пастуху. Маносос безмятежно похрапывал под своим тонким шерстяным одеялом. Сумка лежала рядом с ним на земле. Вдруг раздался треск, словно под ногой хрустнула ветка. Майк осмотрелся. Луна освещала все вокруг, спрятаться было негде, и все же никого и ничего, даже какого-нибудь маленького зверька, которого могли бы спугнуть овцы.

Майк наклонился и, стараясь не разбудить пастуха, потянул к себе сумку. Пошарил в ней, ища нож. Рука нашла лиру, завернутую в тряпку, что-то похожее на пакет с оливками. Только он ощутил тяжесть большого складного ножа, как сильные пальцы стиснули его запястье.

— Что ты делаешь?

Это был пастух. Он проснулся.

— Ищу нож. Там что-то есть непонятное.

Маносос отпустил запястье Майка и мгновенно сел. Нож остался у Майка в руке.

— Что ты видел?

Майк показал туда, где, как ему казалось, видел вспышки. Пастух встал и обошел скалу, принюхиваясь, кивая.

— Да, — сказал он. — Он появился.

— Кто? — прошипел Майк. — Кто явился?

— Твой враг.

— Мой что? Какой еще, к черту, враг?

— Он здесь. Чувствуешь его запах? Что ты собирался делать ножом?

— Делать? Не знаю. Думаю, защищаться.

— Дай мне его.

Майк протянул нож пастуху. Он чувствовал облегчение, оттого что теперь рядом был Маносос. Пастух раскрыл нож и спросил:

— Повтори, где ты видел это?

Майк снова показал, где, как показалось ему, сверкнуло последний раз. Маносос кивнул и сильно швырнул нож в указанную сторону.

---

[2] Гай Фоукс (1570—1606) — солдат и самый знаменитый из участников «Порохового заговора», намеревавшихся в 1605 году взорвать здание парламента, где в то время находился король Иаков I. В Англии, отмечая День Гая Фокса (5 ноября), пускают фейерверки, а дети просят «пенни на гая» и жгут маленькие фигурки этого заговорщика.

— Что ты делаешь? Ты отдаешь ему нож?

— От ножа тебе никакой пользы. Этим ножом ничего с ним не сделаешь. Иди спать. Я постерегу.

— Спать? Ты, наверное, шутишь? Не могу я спать, когда там что-то есть! Что значит вся эта болтовня о враге? Нет у меня врага!

— Ложись, Майк. Ничего не случится, пока я здесь. Я постерегу за тебя. Утром все объясню. Но не сейчас.

Несмотря на яростные протесты Майка, Маносос не ушел. Он уселся на камень, прихватив посох и завернувшись в одеяло. Ни на какие дальнейшие вопросы не отвечал. В конце концов Майк успокоился и залез в спальный мешок, хотя прошло какое-то время, прежде чем ему удалось уснуть.

Перед самым рассветом Майк проснулся от собственного плача. Он знал, что-то ему приснилось, но не мог вспомнить что. Маносос по-прежнему сидел на своем камне, жутковатый в сером полусвете, держа в руках посох. Пастух кивнул ему и мягко сказал:

— Все хорошо. Хорошо. Спи.

Утром он проснулся с чувством головокружения и не сразу сообразив, где находится, но удивительно отдохнувшим. К его удивлению, он не испытывал мук голода. Конечно, если бы перед ним поставили обильный завтрак, он бы не смог устоять.

Отхлебывая воду, он подумал, какие необычно глубокие тени сегодня утром. Скала отбрасывала свою пурпурную тень под странным углом; морщины на лице пастуха казались глубже, чем всегда, и словно проведены розовато-лиловым карандашом.

— Готов танцевать?

— Нет. Не раньше, чем расскажешь, что мы тут делаем и что происходит.

— Потом. Сперва — танец.

— Ты мне обещал.

Маносос снял головной платок и обтер им лицо и шею. Его седые волосы оказались на удивление длинными и спадали ниже воротника. Он откинул их назад огромной заскорузлой пятерней и сказал:

— Сядем.

Они сели прямо в пыль. Майк долго ждал, когда Маносос начнет. Пастух посмотрел на солнце, словно ища помощи, потом хмуро уставился в красную пыль.

— Очень это трудно — говорить.

— Попытайся.

— Я не из тех, кто любит молоть языком. На словах все не так, как на деле. Но я попытаюсь. Послушай, я учу тебя танцевать. Я не должен просить тебя танцевать. Ты должен сам попросить научить тебя.

— Почему?

— Ты должен сам захотеть. Или никогда не научишься танцевать. Есть пять танцев. — Он перечислил их, загибая пальцы. — *Кефи*, которому ты хорошо научился и который — путь к остальным. Из них есть два, которым я никогда не стану тебя учить. Один — это танец плотской страсти.

— Звучит забавно.

— Ты ничего не знаешь. Один раз я танцевал его. Только один. Я чуть не сошел с ума. И он чуть не убил деревню, как чуть не убил меня. Никогда больше я не стану танцевать этот танец. Другой из этих двух — танец, останавливающий время. Слишком ужасный танец, даже ужасней первого. Такой ужасный, что тот, кто его танцует, умирает. Если покажу его тебе, обязательно умру. Отец, когда умирал, показал мне этот танец, и это ускорило его смерть. Его сердце не выдержало. Я никому не передам этот танец. Он умрет со мной. Остальным танцам я могу тебя научить, один — танец зверей, рыб и птиц. Я начал учить тебя ему вчера утром. Ты хорошо его чувствуешь. Из всех пяти танцев этот — самый для тебя естественный. Но ты еще не овладел им. Этот танец даст тебе силу превращаться в любого зверя, рыбу или птицу, которых видишь. Поверь мне, Микалис, это страшная вещь.

Майк ничего не сказал.

Пастух кашлянул, прочищая горло.

— Другой танец, которому я научу тебя сегодня, — это танец борьбы с духами. У тебя нет к нему врожденной способности, но он нужен тебе больше других.

— Почему ты так говоришь?

— Потому что духи осаждают тебя изнутри и извне. Этой ночью ты видел их.

— Это их ты назвал моим врагом?

— Да. Это был он. Но ты уже видел его прежде. Тогда он ранил тебя.

— Ангел? Святой Михаил?

— Да, если ты так увидел его. Тебе он может явиться в образе ангела, другим — обезьяны, третьим — голосом в траве. Именно он встал между тобой и твоей женой.

— Есть только один дух?

— Нет. Их много. Но он — твой первейший враг. Вот почему я должен научить тебя этому священному танцу. Потому что тебе предстоит сразиться со своим врагом. Предстоит встретиться с ним на своем пути.

От одной мысли, что придется вновь схватится с ангелом-воителем, Майка бросило в холод. Первым побуждением было отнестись к словам Маноса как к обусловленным его определенным психическим складом, и тогда под духами могли подразумеваться слабость воли, дурные привычки, леность характера и то, что способно было разлучить его с Ким. Это объясняло их столь далекое путешествие; но то явление воинственного святого было слишком реальным, слишком физическим, чтобы пришлось ему по душе. Однажды он уже столкнулся с ангелом и заплатил за это сломанной рукой. Для него ангел был не галлюцинацией или метафорой. Он был из плоти и крови, жестокий враг.

— Эти духи, — спросил Майк, пытаясь как-то понять происходящее. — Они давно со мной?

— Не могу тебе ответить. Может быть, ты привез их из своей страны. Может, они преследуют тебя с момента той аварии. Но одно я могу сказать. Есть одно, что дает им материальное тело.

— И что это?

— Дом. Дом утраченных грез.

Слова отдались в нем гулким эхом.

Да. Я всегда это знал. Это оракул.

Оракул. Он вдруг понял сущность оракула, дома, острова. Словно мысленно взошел на высокогорное плато, откуда все было ясно видно.

Есть священное и мирское. И священное пребывает под самой поверхностью жизни, невидимое, но вечное. Оно гремит, оно пульсирует под кожей вещей, но жизнь мирская утратила его. Необходимость выживания, земные заботы, поиск хлеба насущного — все это нарастило верхний слой, затвердело корой между человеком и священным.

Здесь же, на этом острове, священное всегда готово выйти наружу. По какой-то причине оно здесь ближе к поверхности, чем в любом другом месте. Почвенный слой тоньше. Кора пронизана трещинами. Священное просвечивает сквозь них. Поскреби, и оно обнаружится — пылающая мощь и сияющие краски. Но священное нуждается в языке, и оно использует все, что попадется, отвлеченное или конкретное, чтобы обрести голос. Обрывки снов. Бабочки. Призраки. Змеиные поляны. Невысказанные мысли. Древние религии. Новые религии. Языческие боги. Христианские святые. Не важно, что: всё — язык оракула.

Здесь священное нашло способ говорить через мирское — тому, кто может услышать. Оно использовало острое неприятие Майком церкви, чтобы ответить ему. А могло бы использовать Артемиду, чтобы загнать его или дать убежать. Оно могло, если бы захотело, разыграть легенду об Орфее с Майком в главной роли. Оно было беспристрастным, пугающим, волшебным. В этом была тайна острова.

И в этом был смысл легенды. Орфей был повсюду, перемещаясь под поверхностью туда, где предстояло открыться священному. Но невозможно, чтобы

Янис Митракас. «Орфей был моим учителем в школе. Он мой вдохновитель». 2001

священное постоянно оставалось зримым, и оно вновь покрывалось камнем. Эвридика потеряна. Но остается поэтическая душа Орфея, чьим голосом оракул продолжает вещать. И это происходит здесь, в этом месте, где священное вырвалось на поверхность, где с глаз спадает пелена, а слух раскрывается. Этот остров — говорящая голова. Дом утраченных грез — ее язык. Оракул.

— Это место, — продолжал Маносос, прервав мысли Майка, — оно вроде вулкана. Духи являются отсюда. Добрые духи, злые духи. Но они как прах на ветру. Им нужны жилище и люди, чтобы обрести плоть. Это место пророчества и грез, воплощения, страсти, убийства. Это место, где земля танцует свой танец. Ты был там, когда земля тряслась. Я тебе скажу, Майк: когда я увидел, что ты и Ким поселились в том доме, я испугался за вас. Я знаю власть того места. Откуда? Тот участок принадлежал нашей семье. Отец часто ходил туда. На то у него были свои причины. В те времена там не было дома. Потом отец проиграл тот участок в карты деду Лакиса. Но, думаю, проиграл нарочно. Он хотел избавиться от него. Он боялся того места. Может, он правильно сделал. Семье Лакиса не везло с той землей. А после там убили немку. Плохо. Совсем плохо. — Маносос печально покачал головой. Потом встал. — Хватит разговаривать. Теперь танец.

Майк тоже поднялся на ноги.

— Погоди. Погоди. Мне нужно обдумать то, что ты рассказал.

Он пытался совместить собственную догадку с рассказом Манососа о духах. Признает ли он реальное существование магического и неземного?

Маносос догадался, о чем он думает, или прочитал его мысли.

— Так ты все еще сомневаешься? Прекрасно. Возвращайся. Возвращайся и живи, как жил, в Доме утраченных грез. Какое мне дело до тебя?

Майк посмотрел на пастуха-грека и встретил твердый и непроницаемый взгляд глаз, черных, как черные оливки. Хороший вопрос. Стал ли бы он тратить время на то, чтобы помочь Майку, если бы ему не было до него дела? В черных глазах, в упор смотревших на него, не мигая, смущая душу, стоял молчаливый вопрос: ты хочешь найти способ вернуться к Ким или нет?

— Хорошо. Начнем.

Невероятно! Просто невероятно! Полное *ощущение*, что земля крутится под ногами. Он мог ускорить или замедлить ее вращение, ускорив или замедлив шаг. Но, кроме того, неприятно зудели указательные пальцы, направленные к земле, доставляла неудобство и скрюченная поза. Маносос едва не вывер-

нул ему пальцы, показывая, как нужно правильно их держать. Майк танцевал этот танец уже больше двадцати минут. Мышцы ног болели, указательные пальцы жгло, но танец так пьянил, что не хотелось останавливаться.

Это был танец борьбы с духами.

И здесь надо было двигаться быстрыми и легкими шажками. Маносос учил Майка отталкиваться правой ногой от земли, едва ее касаясь, как крадущийся зверь лапой или ребенок, катающийся на самокате. Монотонность повторяющихся фигур облегчалась тем, что надо было делать шаг то в одну, то в другую сторону и при этом раскачиваться, будто земля под танцующим движется и он старается удерживать равновесие.

Маносос велел Майку предварительно раздеться до пояса. Пастух взял ноту на своем инструменте, отложил его в сторону и принялся отбивать ритм ладонями. Первое ощущение Майка, когда он преодолел болевой порог, что все звуки стали странно приглушенными. Вслед за этим голова у него закружилась, так что он едва не падал, но он слышал доносившийся словно издалека голос Манососа, призывавший его не сбиваться с ритма. Он закрыл глаза, чтобы сосредоточиться, и, когда вновь открыл, свет показался ему ослепительным. Тогда-то и возникло то ощущение.

Сначала послышался низкий грохот, и земля у него под ногами проскользнула на целый фут. Когда это случилось снова, раздался щелчок, и на сей раз земля стала ровно вращаться под ним. Ощущение было такое, что под его ногами вращается земной шар, словно его танец стронул его с места, и теперь он скользил свободно, как шарик в смазанном подшипнике; только этот гигантский шар, на котором он танцевал вроде циркового акробата, был самой планетой.

Земной шар под ногами вращался все свободней. На какой-то головокружительный миг он почувствовал, что может вращать землю и что горы, континенты и океаны проплывут под его ногами. Сердце бешено забилось в груди. Он остановился.

— Нет! — взревел Маносос. — Не останавливайся! Не останавливайся!

Но было слишком поздно. Иллюзия пропала. Майк прижал ладони к груди и уронил голову меж колен. Он задыхался, обливался потом.

— Нет! Теперь слишком поздно! Слишком поздно! Почему ты остановился? Опять придется начинать все сначала!

Маносос был в такой ярости, что пнул ногой камень. Майк с трудом выговорил:

— Я попробую еще раз. Когда отойду.

Пастух ткнул пальцем в солнце.

— После полудня этот танец нельзя танцевать. Никогда. Мы потратили пол-утра на пустые разговоры, а теперь это.

— Тогда завтра.

— Завтра нас здесь не будет. — Маносос сел и глотнул воды. — Мы не можем здесь оставаться.

Майк сел рядом.

— Почему не можем? Я не спорю, но все же почему?

— Твой враг подступает все ближе. И после сегодняшней ночи луна не защитит нас.

— Куда мы пойдем?

— Еще не решил. А сейчас прекрати разговоры.

— Но мне нужно...

— Замолчи! Пожалуйста.

Они просидели молча несколько минут, а солнце поднималось все выше. Маносос сидел угрюмый и неподвижный, безвольно опустив руки на колени. Его мрачный вид действовал на Майка угнетающе. Он пытался поймать взгляд пастуха, но тот не глядел на него.

— Я готов начать еще раз, — наконец сказал Майк.

Это было последнее, чего ему хотелось, но он чувствовал, что только так может взбодрить пастуха.

Маносос кивнул и принес лиру.

— В этот раз я буду играть тебе.

Майк встал в позицию: руки вытянуты в стороны, указательные пальцы согнуты и смотрят вниз. Смычок Манососа запрыгал по струнам, извлекая низкий гулкий звук, который задавал ритм вместо хлопающих ладоней. Майк начал танец, вздымая красную пыль. Он старался перебороть в себе отчаянную тоску, не показывать, как он устал. В этот раз он механически повторял однообразные движения, уйдя в себя, чтобы отрешиться от физических усилий, какие приходилось совершать. В конце концов прежнее ощущение вернулось: жжение в пальцах, приглушенность звуков, яркость света; и так же пугающе заколотилось сердце. На этот раз он выдержал и продолжал танец, прислушиваясь к однозвучному пульсу отдаленной лиры. И вновь возникла иллюзия, что земля вращается под ногами. Он поддался этой иллюзии. Земля под ногами вращалась поразительно быстро, и это его воодушевило, у него словно открылось второе дыхание. Она вращалась все быстрей и быстрей, пока он не потерял ощущение времени. Он продолжал танец, но наконец почувствовал, что падает от изнеможения. Он падал долго и по долгой амплитуде. В следующий миг земля взметнулась и жестко ударила его.

Он лежал, хватая ртом воздух. Пыль облепила его взмокшее тело. Потом он почувствовал, как что-то прохладное коснулось головы. Он поднял глаза и увидел, что Маносос брызгает на него водой.

— Что случилось? — пробормотал Майк.

— Что случилось? Ты упал. — Майк посмотрел испуганно. — Не беспокойся. Все хорошо. Ты обрел боевой дух. Достаточно. Это тебе поможет.

Он поднял Майка на ноги и велел сесть в тени скалы. Майку пришлось чуть ли не втиснуться в скалу, чтобы оказаться в тени. Солнце было, как топка, пылавшая почти прямо над ними. У Майка кровь стучала в висках.

Пастух отпил из бутылки, ополоснул рот и выплюнул воду.

— Ты был молодцом. Тот червь-дух в тебе в смятении вышел наружу. Пришлось мне бороться с ним, но теперь все кончено. *Телос*[3].

— Бороться с ним?

— Да. Он хотел вернуться в тебя, но я схватил его и убил для тебя. Я бросил его труп за ту скалу.

— Его *труп*? Что ты такое говоришь? Он сейчас там?

— Да. За скалой. — Майк встал, но Маносос удержал его, взяв за запястье. — Не смотри на него.

— Почему?

— Он очень отвратительный.

— Я хочу посмотреть.

— Советую этого не делать.

Майк освободился от руки Манососа и бросился за скалу, чтобы взглянуть. Он увидел пыль и осколки камней. Больше ничего не было. Совершенно ничего. Майк медленно вернулся. Маносос тер пальцами сонные глаза.

— Там ничего нет.

— Нет? Ну, должно быть, убежал.

— Что значит убежал? — возразил Майк. — Там вообще никогда ничего не было.

— Послушай, это был дух. Ты думаешь, он будет лежать там, как дохлая собака, и гнить на солнце? Через несколько минут он... — Маносос махнул рукой, показывая на небо. Майк что-то тихонько пробормотал. — Что, ты мне не веришь? Тогда я вот что спрошу: если я предложу сейчас бренди, захочется тебе выпить?

И правда, от одной мысли о бренди или вообще алкоголе Майк почувствовал отчетливую тошноту. Но когда он подумал о какой-нибудь еде, реакция была та же. С глубоким скептицизмом он посмотрел на Манососа.

Пастух понурился, грустно улыбаясь и качая головой.

---

[3] Конец (*гр.*).

— Я делаю это для него, а он называет меня лжецом. Получил, называется, благодарность. Я делаю это для него...

Майк посмотрел на бормочущего старика, морщинистого и седого, с лукавыми полузакрытыми глазами, и ему пришло в голову, что все это — *спектакль.* Пастух явно играл, притворяясь опечаленным, оттого что Майк не сумел поблагодарить его. А Майк сам не понимал, что он ожидал увидеть за скалой. Гниющего морского змея? Вздувшуюся личинку? Он уже даже спрашивал себя, какого черта он вообще делает тут, в горах.

Но все-таки был танец! И разве это не было замечательно?

Он посмотрел на солнце, застывшее в небе. Оно было, как желтый глаз хищной рептилии.

— Пора поспать, — сказал Маносос. — Надо подготовиться, набраться сил.

Майк поборол искушение съязвить.

— Подготовиться к чему?

— Подожди и увидишь.

Маносос устроился вздремнуть. Майк сел поодаль, слишком разозленный, чтобы думать о сне. По солнцу шли круги, словно от камня, брошенного в золотой пруд. От подножия огромной скалы ползла тень. Полуденное гудение насекомых походило на ровную работу двигателя в сантиметрах под земной поверхностью. Как и следовало ожидать, вскоре, убаюканный этим гудением, Майк уснул.

Он проснулся через два часа одуревший и раздраженный. Маносос не спал и смотрел на него. Спазмы голода, утихшие было на некоторое время, вернулись с удвоенной остротой. Майк схватил канистру и отпил воды. Желудок у него был расстроен, так что он побрел в кусты подальше от глаз Манососа.

Вернувшись, он заметил на щеке у пастуха большую царапину. Не успевшая засохнуть кровь алела под подбородком сквозь серебряную щетину. На тыльной стороне ладони виднелся порез.

— Что ты тут делал?

Маносос неопределенно повел головой. Майк был настойчив.

— Пока ты спал, твой дух встал и пошел. Мы боролись.

— Я во сне дрался с тобой?

— Твой дух пытался сойтись с твоим врагом. Нельзя было допустить этого.

— Погоди, погоди, погоди...

— Микалис, у нас нет времени на разговоры. Нам надо много чего сделать до темноты.

Майк посмотрел на хитрого старого пастуха. Настоящий лис. Вполне возможно, что он сам нанес себе эти незначительные раны.

Маносос был полон решимости не давать Майку долго думать над его словами.

— Приступай прямо сейчас. Собирай кусты мастики. Сколько сможешь найти. Нам потребуется все, что ты сможешь принести. Иди, тебе нужно быть готовым до того, как солнце скроется за горой.

Майк вздохнул и огляделся. Задача была не из легких. Поблизости почти не осталось сухой мастики, они ее уже сожгли. Придется походить, чтобы собрать хоть сколько-нибудь.

— И если увидишь кого-нибудь, — добавил Маносос, — не разговаривай с ним.

С этими словами он направился в сторону пасущихся овец.

Остаток дня Майк выполнял задание Манососа. Предупреждение пастуха ни с кем не разговаривать казалось совершенно излишним. Кроме него ни души не было вокруг; да и что может кому-то понадобиться в этом суровом месте? Тени стали длинней, ящерицы, мелькнув хвостом, прятались под вулканическими камнями, температура внезапно упала. Он навалил у скалы груду корявых кустов мастики, и зеленых, и сухих.

Маносос кивнул.

— Теперь отдыхай и жди.

Майк хотел было заговорить, но Маносос прервал его:

— Отдыхай молча.

Так прошло четверть часа. Пастух глотнул воды и полез на пятнадцатифутовую скалу. Майк поразился проворству и легкости, с какими старик, находя в выветренной стене невидимую опору для пальцев, карабкался вверх. Усевшись на вершине, он разулся и снял носки. Потом размотал головной платок и затолкал в карман. Уселся поудобней, решительно уперся босыми ступнями в скалу и застыл в ожидании. Над его плечом, малиновое, пылающее и огромное, опускалось солнце. Маносос откинул назад голову и запел.

Это была греческая рицитика из неведомой древности, традиционная народная песня, звучащая над пастбищами времени. Глубина голоса Манососа и сила его «глубокого пения» оказались откровением для Майка. Летящий в воздухе напев был труден и чужд; непохожий на песни, существующие в западной традиции, он, казалось, уходил корнями, скорее, в глубины Азии, нежели Европы. Майк не понимал, о чем поет пастух; всех его знаний греческого хватило лишь на то, чтобы узнать одно-два слова. Но и без слов было ясно, что песня представляет собой печальную и покорную мольбу. Тягучие ноты и переменчивое вибрато, разносившиеся по всей долине, глубоко тронули Майка.

Пастух пел долго, вознося к небу, как дар ему, необыкновенные мелодии. Майк поднял глаза и увидел ястреба, парящего в вышине, и его пронзила дрожь. Он оглянулся на пастуха, поющего на вершине скалы. Было что-то душераздирающее в сочетании силы и хрупкости, заключенных в этом человеке, в мысли о легких, напрягающихся в его груди, в этой крохотной и дерзкой фигуре, стоящей на скале и поющей необъятному пространству долины и самому космосу. И тут по неведомой причине Майк отчаянно разрыдался. В следующее мгновение он уже содрогался от неудержимых слез, и песня вторила его плачу. Ощущение времени и места исчезло.

Начиная понемногу успокаиваться, он увидел, что Маносос стоит рядом с ним, утонув коленями в пыли. Он чувствовал, как большие ладони пастуха гладят его волосы.

— Ну, ну, все хорошо.

Майк застыдился своих слез.

— Прости. Не знаю, что на меня нашло. Прости.

— Простить? Почему простить?

— Я чувствую себя полным дураком. Я сидел, слушая твою песню. А потом вдруг разревелся, как малое дитя. Прости.

Маносос смутился.

— Но это была песня слез. Ничего удивительного, что ты заплакал, этого я и хотел от тебя. Зачем просить прощения?

Майк утер глаза.

— Там, откуда я приехал, мы редко плачем.

Маносос секунду изучающе смотрел на него. Потом сказал:

— Теперь понимаю. Ты из холодного климата, где слезы могут замерзнуть на лице. Вот, думаю, в чем все дело.

Майк взглянул на него. Подобное нелепое предположение показывало, как искренен и добр пастух. Он засмеялся.

— Нет. Нет, не в этом. А в том, что мы не позволяем себе плакать.

Маносос поднялся на ноги. Солнце скрылось за горой, но его лучи еще холодно блестели на полоске воды вдалеке. Он разжег костер.

— Тогда, — сказал он, — твое положение еще хуже, чем я думал.

— Расскажи об этой песне, Маносос.

— Я пел о человеке, который три года копал колодец в твердой земле. Он копал колодец, чтобы его возлюбленная пришла и стала жить с ним в том безводном месте. Но он потерял ее, и его слезы наполнили тот колодец. Теперь из него пьют только орлы да ястребы. Потом я благодарил солнце за то, что оно защищало нас последние дни, и просил у луны защиты еще на одну ночь. Это была песня солнца и луны.

Тем вечером Маносос, уча Майка танцу, был менее требователен. Казалось, он нервничал и был неуверен в себе. Велел Майку упражняться в трех

танцах, которым уже научил его, но сам два или три раза прерывал игру на лире и уходил то ли проверить, нет ли чего позади скалы, то ли взглянуть на отару. На вопрос Майка, чего он высматривает, отделывался молчанием и каждый раз, когда костер прогорал, вскакивал и наваливал в него груды мастичных кустов, пока воздух не наполнился густым сладковатым запахом смолы. Майк, закончивший упражняться, заметил, что он делает это с каким-то смятенным видом, оглядываясь время от времени, словно постоянно ждет, что что-то случится.

Полная луна сверкала огромной каплей на небе. Когда Маносос дал костру прогореть, она как будто еще больше набухла и стала ближе. Она снова освещала весь склон. Маносос завернулся в одеяло и лег спать, наказав Майку охранять отару, не жалея жизни, если понадобится. Пастух уснул, а Майк задумался о ночах, проведенных им в горах. Впечатление было двойственным. Хотя он чувствовал голодную слабость и усталость от танцев, требовавших огромного напряжения, было и ощущение, что психически он совершил некий прорыв в познании себя. Он был на пределе физических сил, его тело и чувства подверглись жестокому испытанию, но состояние духа совершенно переменилось благодаря танцам и посту. И пусть он чувствовал слабость и головокружение, он знал, у него хватит сил провести эту последнюю ночь под открытым небом перед завтрашним возвращением в деревню.

Его больше не возмущали уловки Манососа. Он воспринимал их как и до́лжно было воспринимать, — как театральные эффекты, способствующие доведению дела до конца. Он, правда, не мог понять, каким образом лукавый пастух устроил пару эффектов из множества остальных, но был очень доволен тем, как перенес испытания, выпавшие ему в последние дни. От них ему, конечно же, не было никакого вреда, и по меньшей мере утром он сможет вернуться в Камари, научившись танцевать два-три танца, что пригодится через несколько дней на деревенском празднике в честь очередного святого. Уже за одно это он поблагодарил яркую и огромную луну, заливавшую горный склон серебристым светом.

Со стороны далекого моря набежал ветерок, и Майк поежился, плотнее укутывая плечи в спальный мешок. На светлом склоне неистовствовали цикады. Он посмотрел на пастуха, посапывавшего во сне неподалеку, и подумал, какой тот необыкновенный человек. Нелюдимый, неразговорчивый, он спустился к ним с гор, словно какой-нибудь фавн со своей лирой вместо свирели.

Он смотрел на спящего пастуха, и тут что-то легкое ударило ему в шею сзади. Он поднял руку и оглянулся. Ничего. Посмотрел на небо, не зная, что и думать.

Несколько секунд спустя что-то снова ударило его — теперь по затылку. На этот раз он заметил, что это маленький белый камешек. Он подобрал его. Камешек был влажный и дурно пахнул.

Ему пришло в голову, что это все игры Манососа. Рук его было не видно, и он вполне мог кинуть камешек. Майк, подыгрывая ему, встал и заглянул за скалу, прошелся вдоль склона. Потом сел так, чтобы краем глаза видеть пастуха, и стал ждать, когда со стороны спящей фигуры полетит новый камешек. Текли минуты, но пастух, похоже, перехитрил Майка и больше не двигался.

Третий снаряд, теперь совсем не маленький, ударил его сбоку по голове. Майк открыл рот от неожиданности и встал. Потрогал голову и почувствовал кровь.

— Маносос! — зашипел он.

Пастух не пошевелился.

Майк стоял над ним. Может, он действительно спит? Но это невозможно. Кроме них никого не было вокруг. Он внимательно осмотрел склон на всем его протяжении, до черной линии хвойного леса в четверти мили ниже места, где они находились. Вернулся к скале и обошел ее.

Позади скалы он остановился и прислушался. Цикады звенели, казалось, неистовей, чем прежде. Ритм стал быстрей, напряженней. Он посмот-

Янис Митракас. «Водитель мира, Орфей, фракийский музыкант». 2001

рел на луну. Она только-только начала убывать, но еще не слишком заметно. Он взглянул обратно на склон и на этот раз увидел большой белый камень, со свистом летящий в него.

Он поднял руку и увернулся. Камень скользнул по руке, ободрав кожу на запястье, и, как винтовочная пуля, ударился об отвесную скалу позади него, оставив на каменной стене мокрую отметину. Это уже были не игрушки. Если бы камень попал ему в голову, то вышиб бы мозги. Кто-то пытался причинить ему зло.

— Боже!

Майк обшаривал глазами освещенный склон, ища за горбатыми кактусами и среди карликовых кустов притаившуюся фигуру. Немыслимо, чтобы кто-нибудь мог прятаться там и, вытянувшись плашмя на земле, швырять в него камни. Потом, словно из щели самой ночи, вылетел новый булыжник, снова с силой ударившись об отвесную скалу позади.

— Маносос! Маносос!

Майк подбежал к пастуху и принялся зло трясти его.

— Что случилось?

— Если там твои дружки, лучше скажи им, чтобы прекратили шутки!

— Майк, что случилось? Ты не спишь?

— Какое там спишь! Конечно, не сплю!

Маносос с трудом поднялся.

— Успокойся. Успокойся. Расскажи, что произошло.

Майк рассказал о камнях.

— Это твой враг. Сейчас он подошел очень близко.

— Бред собачий! Маносос, мы уже покончили со всей этой чушью!

Маносос посмотрел на него и опять спросил:

— Ты не спишь?

— Что ты меня одно и то же спрашиваешь?

— Хочу убедиться, что это не штучки твоего спящего духа. Он у тебя задиристый, всегда лезет драться.

Майк разозлился.

— На нас напали! Кто-то швыряет в меня булыжниками!

— Успокойся! Он не нападет, пока я бодрствую.

— Так и будешь стоять на своем?

— Что? Думаешь, я шутки шучу? Сам посмотри вокруг! Кто, по-твоему, бросает камни? Скажи мне!

— Думаю, у тебя там кто-то есть!

— У меня? У меня там кто-то есть? — Маносос рассмеялся, громко и невесело. Побежал к низкому кустарнику, раскинув руки. — Слушайте меня, мои солдаты! — закричал он во весь голос. — Это я, пастух Маносос! Ваш командир! Ваш капитан! Сложите оружие! Выходите из тьмы! Я взял в плен англичанина! Выходите, други! Пастух Маносос приказывает своей личной армии

прекратить войну! Объявляется мир! Выходите и получите свои медали! Маносос повесит их вам на грудь!

Он постоял минуту — седая его голова сияла в лунном свете, — словно ждал, что кто-то появится. Потом повернулся и торжественно направился обратно к Майку. Приложил ладонь к губам и прошептал как бы по секрету:

— Майк, похоже, они отказываются сдаваться, — и добавил, уже серьезно: — Да, Микалис. Греки тоже способны на *иронию*, да?

Майк поднял спальный мешок, упавший на землю. Его руки дрожали.

— Не тревожься, — сказал пастух. — Он не нападет на тебя, пока я бодрствую. Не может. А теперь постарайся поспать. Я посижу.

Но Майку было не до сна. Он держался поближе к пастуху. Через час пришел в себя и уговорил Манососа сыграть ему что-нибудь успокаивающее. Маносос в ответ на его просьбу заиграл грустную мелодию, вновь заставившую Майка вспомнить традиционные медленные гэльские песни. Приятно было слушать ее, свернувшись калачиком в спальном мешке.

Маносос перестал играть.

— Твой помощник прилетал сегодня. Видел его?

— Нет, — ответил Майк. Потом он вспомнил о большом ястребе в небе. — Если ты не имеешь в виду...

Пастух оборвал его и прижал палец к губам, словно предупреждая, чтобы он не называл имен.

— Ты звал его, когда танцевал. Это хорошо.

— Хочу спросить тебя об этом враге, о котором ты упоминаешь. Моем враге. Кто он?

— Ты знаешь, кто он, Майк.

— Даже не представляю, правда.

— Нет, знаешь. Ты знаешь, кто он.

— Почему он стал моим врагом? Кто он?

— Ты знаешь. Конечно, знаешь, кто он.

Маносос снова заиграл тихую нежную мелодию. Убывающая луна плыла по небу и, казалось, увлекала музыку за собой, ввысь и вдаль, словно музыка была драгоценным металлом, притягиваемым магнитом; или умиротворяющим даром; и, слушая жалобные звуки лиры, которые отрывались от земли и, свободные, уносились в небо, Майк чувствовал, будто что-то в нем тоже устремляется вслед за луной, пока наконец не погрузился в сон...

Когда Майк почувствовал, что у пастуха и старой карги нет абсолютно никаких шансов догнать его, он скинул рюкзак и присел на камень. Порывшись на дне рюкзака, нашел сигареты, на которые Маносос наложил запрет. Прикурил, поднеся спичку дрожащими пальцами, глубоко и с наслаждением затянулся. Жаль, что не подумал положить в рюкзак пару бутылочек пива.

Голова странно кружилась, возможно, под воздействием никотина. День был на удивление ярким. По положению солнца он определил, что близится полдень. Солнце сияло так ослепительно, что в его свете все, насколько хватало глаз, было почти белым, пришлось даже щуриться, пока он сидел, покуривая. Тени падали под каким-то странным углом. Валуны блестели испариной.

Он решил, что самое лучшее будет поскорей пройти долину, чтобы добраться до Палиохоры. Это ближе, чем до Камари, а оттуда уже можно на чем-нибудь доехать до дома или, по крайней мере, до Камари. Во всяком случае, это лучше, чем идти обратно, рискуя наткнуться на Манососа и старуху. Если он даже попытается тайком обойти ее дом, та бешеная собака наверняка выдаст его своим лаем.

Майк был сыт Манососом. Да и старухи для него было достаточно.

Докурив, он отправился дальше по тропе. Он по-прежнему почти не чувствовал языка и нёба после той гадости, которую старуха брызнула ему в горло, и временами во рту ощущался неприятный запах, как от какой-то горькой травяной настойки. Кровь бросалась ему в лицо при воспоминании

о том, что происходило с ним в доме старухи; он обливался потом, спеша по тропе вниз, к ровному дну долины.

Он шел уже полчаса, когда сердце у него тревожно забилось. Он вынужден был остановиться, чтобы перевести дыхание. И тут, когда он разглядывал тропу, уходившую вперед, ему показалось, что ее окружает слабое свечение. Прямая, пыльная тропа, выгоревшая и бесцветная на полуденном солнце, оживлялась — или так ему казалось — легким туманом, цвета лайма, стелящимся в нескольких дюймах над ней. Поскольку иссушенная земля вокруг была тоже выбелена слепящим солнцем, значит, туман не выходил за пределы тропы. Пути душ. И теперь он увидел, что полоса легкого тумана тянется на милю вперед, пересекая дно долины и поднимаясь по прямой на противоположный склон.

Должно быть, у меня галлюцинации, подумал он. Что-то было в той мерзости, которую она брызнула мне в рот.

Он был рад, что Маносос дал ему свой посох — он помогал ему шагать шире, с ним было больше уверенности, что он одолеет дорогу. Наконец он спустился вниз. Дно долины было усеяно валунами, между которыми торчали желтые стебли сухой травы и красивые лиловые колокольчики. На другой стороне виднелся человек, сидевший на большом камне в нескольких ярдах от тропы.

— *Гья сас!* — поздоровался Майк.

— *Гья! Гья!*

Человек соскользнул на землю и стоял, лениво прислонясь к камню и глядя на приближающегося Майка. Это был крестьянин, может, пастух, как Маносос, в заношенной одежде, голова обмотана грязным платком. Подбородок зарос многодневной щетиной, нижнюю губу, как заметил Майк, обметала лихорадка. Крестьянин изучающе поглядывал на Майка полуприкрытыми черными хитрыми глазками.

— *Пу пас? Куда идешь?*

Майк привык к беззастенчивому любопытству греков; для какого-нибудь деревенского жителя обычное дело остановить человека и полчаса надоедать расспросами о делах, семье и прочем.

— В Палиохору. Иду в Палиохору.

Крестьянин спросил, нет ли у Майка закурить.

— Есть, могу угостить.

Майк полез в карман за пачкой. Он хотел было подойти к человеку и дать сигарету, когда тот напрягся и тут же отвел глаза с каким-то слишком уж беспечным видом. Майк посмотрел вниз на свои ноги и сообразил: чтобы шагнуть к человеку, придется в первый раз, после того как он оставил дом старухи, сойти с назначенной ему тропы.

Тогда он, оставаясь на месте, протянул пачку.

— На, возьми.

Крестьянин нерешительно улыбнулся. С преувеличенно ленивым видом прислонясь к валуну, он легким кивком предложил Майку принести ему сигарету.

— На, возьми, — повторил Майк.

Крестьянин продолжал улыбаться.

— Принеси.

— Вот, пожалуйста. Подойди и возьми сам.

Майк почувствовал, как противная волна страха ползет по спине и поднимает волосы на затылке. Выражение лица у крестьянина переменилось. Из лениво-сонного оно вдруг стало живым и презрительно-насмешливым.

— Что с тобой! Всего-то несколько метров. Не можешь пройти? Я всего-то и прошу, что сигарету! Что ты за человек?

— Вот, пожалуйста. Подойди и возьми!

— Бог ты мой! Ты что, ненормальный? Слушай! Это же пара шагов! Господи! Да ты ненормальный! Что с тобой?

Майк вынул из пачки сигарету и бросил ее человеку. Она упала в пыль

у его ног. Человек пришел в ярость. Двинулся было к Майку, но потом отступил за камень, на котором прежде сидел.

— Что? Что я тебе, собака, животное, что ты можешь швырять мне сигарету? Не человек? Ах ты, ублюдок! Разве я не человек?

Крестьянин затопал ногами и неожиданно, без предупреждения, бросился на Майка со стиснутыми кулаками. Майк попытался было уклониться, но человек, не добежав до него ярда-двух, бросился назад к валуну. Рванулся к Майку во второй раз, но снова, не добежав, помчался назад. И все время осыпал Майка ругательствами.

— Ублюдок! Гомик! Дерьмо!

Тропа. Человек боялся ступить на тропу. Майк, как загипнотизированный, смотрел на его попытки. Наконец он пришел в себя, подхватил рюкзак и поспешил дальше. Он слышал, как человек снова бросился сзади к нему, но, обернувшись, увидел, как тот мчится обратно. Крестьянин скоро отстал, позади еще слышались ругательства, но желания преследовать Майка у него, похоже, не было.

Взбираясь на противоположный склон, Майк оглянулся. Крестьянин исчез без следа. Майк видел тот камень, но его возможный противник пропал, словно его и не было.

Майк задыхался и еще чувствовал легкую дрожь после неожиданной встречи. Он сел и задумался над случившимся. Ему пришло в голову, что крестьянин мог искренне возмутиться тем, что он швырнул ему сигарету; а с другой стороны, человек, похоже, старался заставить его сойти с тропы. И если только ему это не почудилось, человек побоялся или не захотел ступить на покрытую туманом тропу. Духи. Все эти разговоры о духах пугали его. Но тот человек вел себя, как обезумевшая собака. Майк покачал головой. Поди разберись тут.

Он поспешил дальше. Склон был пологим, и земля тут — не такая иссушенная, как оставшаяся позади. Благодаря кустикам водосбора и горных фиалок эти места выглядели менее враждебно, хотя под ногами была все та же белая пыль, в которой серели вулканические камни. Он остановился, чтобы глотнуть воды, и услышал вой собак, тут же смолкший.

Тропа вывела на ровное место, и тут он второй раз услышал собак. Теперь он видел их: свора охотничьих, видимо, привязанных к кусту, ярдах, может, в ста впереди. Они заметили его и снова начали лаять и выть. Вдруг они замолчали, и он не мог удержаться от смеха. Это был чистый обман зрения, галлюцинация. «Охотничьи собаки» оказались вовсе не собаками, а кучей серых и желтых камней, окружавших куст. Просто, слыша вой, он и решил, что это собаки.

Галлюцинации. Он постоянно боролся с ними. Но, подойдя ближе, Майк понял, что ошибся. Это все же были собаки, а то, что он принял за куст, — женщина, стоявшая среди них. Одну руку она протянула к нему, а другой, поднятой к лицу, что-то сжимала. Казалось, она целится в него.

Он замедлил шаг и вскрикнул от неожиданности, снова поняв, что перед ним лишь куст и куча камней. Что женщина с собаками лишь пригрезились ему. Видение дрожало, то расплываясь, то вновь обретая четкость. *Это безумие. Ты сходишь с ума.*

Он был уже в тридцати ярдах от своей, как он полагал, галлюцинации. Теперь ошибки быть не могло. Это была *женщина*, и ее действительно окружали собаки, которые смотрели на него, насторожив уши, словно ожидая ее команды. Теперь Майк увидел, почему он принял ее за куст. Переплетение веток на самом деле оказалось луком и пучком стрел у нее в руках, и она целилась в него. Майк перепугался. Он уже совершенно не понимал, что настоящее, а что нет.

Женщина была смуглой, азиатского типа, с орлиным носом. Одета она была в тунику, а лук и стрелы — серебряные. Смертельное острие стрелы мерцало на солнце. Лицо женщины переменилось. Какое-то мгновение это было лицо Ким, потом — Никки, потом снова — крючконосой охотницы.

Ерунда! Это галлюцинация! Иди дальше. Ты должен идти. Ее не существует. Она тебе чудится.

Майк повторял это про себя, как мантру. Заставлял себя идти, но ноги не слушались. Он был как парализован. Он снова посмотрел на то, что посчитал своей галлюцинацией. Собаки дрожали от нетерпения — он кожей чувствовал их возбуждение. Глаза охотницы холодно блеснули, и он ощутил, как напряглась ее рука, натягивая тетиву с вложенной стрелой. Это напряжение передалось ему. Даже на расстоянии он улавливал запах ее подмышек. Видение не пахнет.

В груди все сжалось. Его охватила паника. Дыхание стало коротким, частым, и тут, неожиданно для себя и вопреки страху, он встал в позицию, приготовясь к танцу. Это был танец, которому научил его Маносос. Танец схватки с духами. Стеснение в груди тут же исчезло, и он снова мог дышать свободно. Вспомнился шаг — отталкиваясь носком от земли. В голове зазвучала лира пастуха, и он начал танец. У него получалось, тропа двигалась навстречу, с каждым шагом на дюйм, двигалась, как лента эскалатора, тогда как окружающий пейзаж оставался на месте. Он услышал, как взвыли собаки, и тогда женщина пустила стрелу.

Стрела с серебряным наконечником летела прямо в него, но невероятно медленно. Майк продолжал танец, и тропа уходила назад под его ногами, но одновременно он приближался к стреле. Майк остановился, и стрела замерла в воздухе, уткнувшись в его грудь. Он чувствовал остроту давящего острия, которое грозило пронзить его кожу. Женщина подала сигнал, и собаки с лаем и воем помчались к нему.

Они прыгнули на него, но ни одна не смогла преодолеть желтоватый туман тропы. Их челюсти щелкали у его лодыжек, они лаяли и рычали в бессильном бешенстве, но не ступали или не могли ступить на тропу. Охотница опустила лук; черные ее глаза мерцали.

Он услышал слова, эхом отдававшиеся в голове. Губы охотницы двигались, но не совпадали со словами:

— Стрела — это чистосердечие. Эти псы — псы гнева. Не останавливай стрелу. Чистому сердцу не к лицу сопротивление.

Майк возобновил танец. Начал отталкиваться носками от земли, чтобы двинулась тропа. И тут же почувствовал, как стрела вошла в него, но не причинив боли. Она прошла насквозь и растворилась в воздухе за его спиной. Собаки продолжали рычать и бесноваться у его ног. Он ускорил шаг и вскоре почти поравнялся с женщиной. Ее лицо было бесстрастно.

Затем в один чудесный миг не стало ни охотницы, ни собак. Вновь — высокий бурый куст и мшистые камни вокруг него. И ничего больше. Майк расслабился. Сердце его колотилось, руки дрожали. Его потянуло сойти с тропы и рассмотреть куст поближе. Он постоял, собираясь с духом, подсознательно ожидая, что куст снова превратится в женщину.

Но ничего не происходило. Только повисла жуткая тишина. Даже цикады и прочие насекомые смолкли. Он сам запугал себя, решил Майк, собственными чудовищными видениями.

Он сел, дрожащими пальцами достал сигарету и закурил, не спуская глаз с куста и почти желая, чтобы куст вновь преобразился. Видение не возвращалось. Докурив, он встал, но слишком резко, и на мгновение голова закружилась. Он вскинул на спину рюкзак, поднял посох и пошел по тропе. И тут же куст вспыхнул белым пламенем.

Галлюцинация. Если суну руку в огонь, то не обожгусь. Мучительно захотелось сойти с тропы и попробовать это сделать. *Я должен проверить, что — реально, а что — нет, не то сойду с ума.* Он приготовился сойти с тропы, когда крик с высоты над головой отвлек его. Он поднял голову и увидел большого ястреба, кружащего над ним. Его крик напомнил ему пение Манососа. Он заспешил дальше, оставив куст гореть под слепящим солнцем.

Вершина склона была уже близко. Он полагал, что как только поднимется наверх, ему сразу откроется Палиохора. Но тут на тропинке возникло новое препятствие.

Это была змея.

Тварь, коричневая змея с зелеными крапинками, лежала ниже полосы тумана поперек тропы. Майк топнул, ожидая, что она уползет прочь. Многие змеи уползают при первом приближении человека, но этой, похоже, слишком нравилось лениво лежать поперек тропы. Майк ткнул ее в брюшко крюком посоха. Змея не реагировала. Тогда он попробовал сдвинуть ее крюком с тропы, но крюк, казалось, прошел сквозь нее. *Очередная галлюцинация.*

Очередная уловка, решил Майк, все для того, чтобы заставить его сойти с тропы. Он занес ногу, чтобы перешагнуть через нее, и тут змея ужалила его.

Маносос сидел на гребне горы и смотрел сверху на дом старухи, ожидая возвращения Майка. Скоро стемнеет, и если Майк не вернется, придется ему, Маносу, идти в Камари одному. Он не мог пройти за Майка его путь, не мог сразиться вместо Майка, не мог жить за него его жизнью. Он уже решил: если англичанин не вернется и через час после заката, значит, он совсем не придет.

Но он не мог избавиться от ощущения, что случилось что-то очень плохое. Однако догадаться, что именно случилось, не мог. Он уже спрашивал себя, не совершил ли он ошибку. Возможно, англичанину такая задача не по силам. Возможно, англичанин живет в мире других духов — духов, для борьбы с которыми нужны иные способы.

Но все равно уже слишком поздно. Майк ступил на тропу. Маносос помог ему, как только мог. Остальное в руках судьбы.

Он закрыл глаза и представил себе Майка, идущего к кладбищу в Палиохоре. Что-то в этой картине заставило его подумать о рое крохотных огоньков. А рой огоньков напомнил о том, что случилось в доме той ночью.

Конечно, он не рассказал Майку всего. Разве такое возможно? Майк не поверил бы ему. Он бы рассказал Ким, но деревенские женщины вовлекли бы Ким в заговор молчания, чтобы скрыть правду. А если двадцать человек признают, что ты лжец, тогда чего будет стоить правда?

Как душно было в тот вечер, когда это произошло! Сирокко. Ни прежде, ни позже он не видел, чтобы ветер был так горяч и так отвратителен, как в тот год. Он сводил людей с ума. Изводил людей, выворачивал наизнанку, выл в уши, как демон, заставлял совершать безрассудные и безумные поступки.

Все было точно так, как он рассказал Майку. Мужчины ушли на другой конец острова на Праздник лошади, подальше от этого гнусного ветра, от своих жен, просто отдохнуть от всего.

Но не Маносос, потому что он слышал об этом доме. Видел вечеринки, видел ту женщину, Еву. Он следил за ней с горы позади дома. И эта Ева была красивая женщина. Уверенная в себе, веселая, захватывающая дух, как деревянная наяда на носу корабля. И, подобно всем мужчинам деревни, он завидовал этому ослу Лакису, который не заслуживал ее любви. Он хотел эту женщину. Больше того, думал, что знает, как завоевать ее.

Разве он не ждал этого момента? Ждал. И дождался, пока все мужчины уйдут на праздник, прежде чем спуститься вниз к дому. Он взял с собой брата, своего младшего брата Димитриса.

Димитрис собирался в Салоники, в семинарию, учиться на священника. Для чего Маносос взял его? Он спрашивал себя об этом много, много раз. Возможно, со зла. Из какой-то зависти, потому что Димитрис тянулся к святости. Кто знает? Так или иначе, но он убедил его, что нужно кое-что повидать в жизни, если собираешься стать священником. Пошли, и увидишь кое-что, Димитрис! Кое-что поймешь! Какой из тебя выйдет священник, если ты совсем не знаешь жизни!

И они пошли и увидели, как она сидит в желтом свете масляных ламп, читая книгу. Она постоянно читала, эта Ева. Как Ким. Она была образованная, культурная. Дразнила мужчин, говоря, что наслаждение, которое они дарят ей, длится краткий миг и быстро забывается; наслаждение же, которое доставляют ей книги, длится и после того, как они уходят. Хотя получала удовольствие от того и от другого.

Янис Митракас. «Орфей и Эвридика в Аиде». 2001

Уходите, мальчишки, сказала она, когда они пришли. Убирайтесь. Идите с остальными на конский праздник. Оставьте меня в покое. Стеснительный Димитрис готов был послушаться, но он, Маносос, был настойчив. Они остались и делали все, чтобы понравиться ей. У Манососа получилось рассмешить ее. Заставь женщину смеяться, говорил ему отец, дальше все пойдет само собой.

Потом он сказал Еве, что станцует для нее.

Потому что таков был его план. Он знал, как взять верх над ее проклятыми книгами. И он начал танцевать. Это был один из тех танцев, которым он отказался учить англичанина. Танец желания — и он едва не убил его.

Майк почувствовал укол в икру, словно иглой. Когда змея уползла под ближайший камень, он понял, что это не галлюцинация — тварь была реальной. Первые мгновения он ничего не чувствовал, потом ногу ниже колена словно окатила горячая волна. Он слишком плохо разбирался в змеях, чтобы знать, насколько опасен укус или, может, даже смертелен, но понял, что должен поскорей добраться до Палиохоры и получить помощь.

Солнце торопилось к закату, но по-прежнему было очень жарко. Он прикинул, что сейчас должно быть около четырех часов. Он надеялся, что до деревни не больше получаса пути. Левая нога и ступня начали быстро распухать, и он сильно захромал. Через десять минут опухоль распространилась уже на всю ногу. Следом подскочила температура, стало знобить. Он покрылся потом.

Когда он почти выбрался из долины, идти стало намного трудней, поскольку оставалось преодолеть крутой скат, чтобы достичь проселочной дороги. Майк думал, что дорога ведет в Палиохору, но отчетливая полоса тумана пересекала ее и уходила дальше по каменистой земле. Почва ската, по которому надо было забраться наверх, была мягкой белой пылью, ноги тонули в ней, и это замедляло движение. Левая нога уже почти не действовала. Достигнув края дороги, он вынужден был остановиться и, задыхаясь, лег на землю.

Он лежал на животе в белой пыли дороги не в силах пошевелиться. Измученный до предела. Голова кружилась. Все плыло перед глазами; он почти чувствовал, как яд расходится по венам. *Встань!* сказал он себе. *Поднимись! Нельзя просто лежать здесь и дожидаться смерти!* Тело отказывалось повиноваться мозгу. *Манчестер! Мне определено умереть в Манчестере, а не на пыльной дороге на греческом острове.*

Затем он услышал приближающиеся шаги. *Маносос! Это Маносос! Ты шел за мной! Манцеста*[4]*! Пастух Маносос!* На миг он увидел в небе кружащийся сияющий остров. Пастух Маносос махал ему с этого острова. Шаги приблизились и замерли возле его головы.

Он открыл глаза. Губы пересохли от пыли. Воздух, поднимающийся от дороги, дрожал от зноя. Сквозь это дрожание он увидел башмаки.

Металлические башмаки.

Его брат Димитрис играл на лире — они оба были музыкантами, — а он танцевал. Было душно, жарко. Страшно жарко. Но той ночью он танцевал неистово, как одержимый. Никогда прежде он не танцевал этот танец ради того, чтобы добиться женщины, но теперь он понял подлинное его назначение! Он чувствовал, как бешеный ветер, сирокко, поднимается в нем. Это он призвал его. Надо было это видеть, чтобы поверить; Ева и брат смотрели как загипнотизированные. Он танцевал, не останавливаясь, целый час. Димитрис в жизни так не играл.

Потом Маносос увидел, как глаза у нее вспыхнули. Почувствовал в ней перемену.

Все это всплыло сейчас перед Маноссом, и он тихо заговорил в надвигающуюся темноту.

— Этот танец, Микалис, — могущественный танец. *Ужасающий*. Вот почему я больше никогда не стану его танцевать.

Да, он увидел это в ее глазах. Он знал, что она в его власти. Он чувствовал ее возбуждение. Закончив танец, он разбил об пол стакан, и она бурно зааплодировала ему. Браво, Маносос! Браво! Это была победа! Она была покорена! Он уже собрался отослать брата, как у ворот появились они.

Они пришли, как он и рассказывал Майку. Деревенские женщины с факелами. И они ворвались в сад. Они были пьяны, безумны. Их глаза горели. Они были похожи на диких лошадей — ничто не могло их остановить. Они жаждали крови. Озверевшие! Мерзкие! Они сорвали с нее одежду и били, пока она не потеряла сознание. А Маносос и его брат спрятались за домом и не смели пошевелить пальцем, так им было страшно, когда женщины поволокли ее, голую, к дереву и повесили.

Но этого им было мало. Ярость бушевала в них по-прежнему, и они обратили ее на Манососа и Димитриса. Их было девятеро, и в каждой — сила девятерых. Напившиеся до безумия. Они настигли его и брата в саду, и он думал, что их тоже повесят. Но сперва с них сорвали одежду. Женщины стояли над ними, подняв пылающие факелы.

Майк перевел взгляд с металлических башмаков на их хозяина.

— Не может этого быть, — прошептал он. — Нет, не может.

На человеке была та же грубая хламида, перехваченная на поясе пеньковой веревкой. Он опирался на палку, служившую ему посохом. Те же тронутые сединой короткие волосы, так же, как запомнилось Майку, подстриженная борода. И глаза: бездонные черные омуты, неподвижные, как нефть, без белков, налитые кровью. Он смотрел гневно, но потом взор его смягчился, и в нем появилось выражение жалости. Несомненно, это был тот, кого Майк представлял себе святым. Перед ним стоял ангел-воитель, человек или чудовище.

Он наклонился, взял Майка под руку и помог подняться.

Майк с усилием встал. Пришлось опереться на посох Манососа, чтобы снова не упасть. Оглянулся: помощников-головорезов, которые напали на него в первый раз, было не видно. Человек, ибо теперь он казался обычным человеком, легко тронул плечи Майка, отряхивая пыль, и тихо, почти неслышно сказал:

— Микалис.

---

[4] Пророчество (*гр.*).

Майк, едва стоявший на ногах, оперся о него. Он чувствовал грубую ткань его одеяния, его теплое дыхание на своей щеке. Оно было свежим и одновременно гнилостным. На губах следы слюны. Если это святой или ангел, запах от него — как от смертного.

— Да, — сказал Майк, чуть не плача. — Да. Да. Микалис.

— Микалис, — снова проговорил человек.

Его глаза наполнилйсь печалью и жалостью.

— Моя нога! Нога!

Святой отступил на шаг и вопросительно посмотрел на ногу Майка.

— Да, — тяжело дыша, сказал Майк. — Пожалуйста, помогите.

Святой задумчиво кивнул. Потом поднял палку и, сделав паузу, нанес сокрушительный удар сзади по распухшей ноге. И тут же вонзил металлический башмак Майку в подбородок. Майк взвыл и, как мешок, свалился наземь. Боль прошила его электрическим током.

Когда он открыл глаза, ангел склонился над ним и протянул руку, предлагая помочь встать. Майк выплюнул набившуюся в рот пыль.

— Да пошел ты!

Ангел шагнул вперед и легонько поставил башмак ему на распухшую лодыжку. Потом вдавил его ногу в пыль. Когда Майк перестал кричать от боли, снова протянул руку, призывая подняться.

Майк съежился от ужаса. Он знал, если поднимется, ангел снова собьет его с ног. Если останется лежать, ангел раздавит ему ногу. Ангел жестом поманил его. И Майк позволил ему поднять себя.

Он стоял, ожидая удара. Ангел поднял палец и помахал им перед лицом Майка.

— Микалис, — повторил он опять едва слышно.

И сбил его с ног, поставив подножку. Майк стукнулся головой о дорогу, зубами — о камень. Выплюнул кровь вместе с осколком зуба.

Ангел снова протянул руку, приглашая встать.

Что он увидел в их глазах! Чудовища! Отвратительные духи! Всех их обуял демон! Невозможно выразить словами то, что он увидел в их горящих глазах. Невозможно! С растущим ужасом он понял, что призвало их — и тех страшных демонов, в них сидящих.

Их призвал его танец. Отец предупреждал никогда не использовать его в своекорыстных целях. Демоны разорвут тебя, говорил отец. Демоны и духи сдерут с тебя шкуру. Он вызвал всех их, использовав не по назначению танец могущества.

Несколько женщин оттащили Димитриса в сторону. Навалились на него и стали возбуждать руками. «Как думаешь, Микалис, — сказал он во тьму, — забавно, когда тебя мучают распаленные похотью женщины? Поверь, Микалис, совсем не забавно». Он думал, они раздерут его до костей своими ногтями. Но они возбудили его плоть против его воли, даже несмотря на его страх.

А потом он услышал вопли брата. Димитрис вопил в ужасе, и он понял, что происходит. Одна из женщин нашла в патио бутылку — ловушку для скорпионов. Они принесли ее и приставили к его гениталиям. Скорпионы жалили его снова и снова.

Но с ним обошлись по-другому. Он так и не понял почему. Наверное, танец, покаравший его, его же и защитил. Была и другая причина: с одной из женщин его связывала серебряная нить влечения, вернее сказать, ее влекло к нему. Бессмертный его танец высвободил дремавшие в них инстинкты, распалил их. Четверо или пятеро, отбросив всякий стыд, изнасиловали его, одна за другой. Он и сейчас был не до конца уверен, кто именно. А после, когда от него больше не было толку, его осыпали градом ударов уже без прежней силы и ругательств, избив почти до потери сознания.

Своим танцем он разбудил вулкан, чей огонь опалил его.

Когда он пришел в себя, то первым делом нашел брата, рыдающего, обе-

зумевшего от ужаса и боли. Брат принял его за одну из мучительниц, продолжающую издевательства. Домой его пришлось тащить на себе.

Вот что случилось в доме той ночью, озаренной пламенем их факелов. После того случая они пообещали, если он хоть словом обмолвится, засвидетельствовать, что это он, Маносос, а не они, убил Еву.

Маносос вгляделся в густеющий мрак. Уже час прошел, как начало темнеть, а Майк так и не вернулся.

Майк подумал, что пришел его конец. Рядом, расплываясь в дрожащем раскаленном воздухе, который поднимался от земли, виднелись металлические башмаки. Он поднял глаза и увидел высоко в небе большого ястреба, кружащего прямо над ним. Очень возможно, того самого, что сопровождал его, когда он шел Путем душ; того самого, что кружил высоко в небе тем вечером, когда Маносос пел на вершине скалы.

Ангел шагнул к нему, высоко подняв ногу, будто собираясь снова с силой наступить на распухшую лодыжку Майка.

— Ладно, — сказал Майк. — Ладно, сейчас встану.

Он нащупал посох Манососа и ухватился за руку ангела, протянутую ему. Как только ангел выпрямился, поднимая его, Майк крюком посоха зацепил его голую лодыжку и резко подсек. Потеряв равновесие, ангел тяжело грянулся наземь.

В следующую секунду Майк оказался верхом на нем и принялся бить крюком посоха по голове. Ангел вертелся под градом сыплющихся на него ударов, а Майк с воплем безостановочно колотил по ненавистному лицу, месяцами являвшемуся ему в кошмарах. Он был в такой ярости, должной бы придать ему сил, что руки у него дрожали, и это ослабляло удары. И ангел, еще не пришедший в себя от ответного коварства противника, изловчился и схватил Майка за горло. Они покатились по земле.

Ангел не отпускал горло Майка. Майк задыхался, кашлял, и хотя он продолжал бить врага по черепу, удары его становились все слабее. Повернув голову, он заметил металлический башмак, потерянный ангелом в пылу борьбы. Он бросил посох, схватил башмак и ударил ангела металлическим каблуком по лицу. Пальцы, впившиеся в его горло, разжались. Ангел смотрел на него, широко открыв глаза, как черные зеркала. И в зеркале этих глаз Майк увидел свое перекошенное лицо.

Он встал коленями на грудь поверженного врага. Приставил острый носок башмака к левому глазу распростертого святого и всем телом навалился на башмак.

Вопль ангела вознесся к небу, ввысь, где летал ястреб. Майк свалился в пыль, задыхаясь, плача.

Когда он обернулся, чтобы убедиться, что его враг мертв, то не увидел ни ангела, ни трупа, ничего. Но был металлический башмак, который Майк прижимал к груди. Он никак не мог отдышаться. Оглядел пыльную тропу. Немного в стороне лежал второй башмак. Майк подобрал его и пополз на четвереньках в сторону деревни...

Перевод с английского и примечания Валерия Минушина

S U M M A R Y

Up-to-date criticism: blind man's bluff

Beholding listlessly
Questionnaire for filmmakers.

Ryan Gilby
4

Leslie Phelperin
DREAMING OF SPACE

Jonathan Doyle
DREAMING OF SPACE
Reviews of Russian films by foreign critics.

Angelika Artyukh — Dmitry Komm
Dream of Superman
A critical case in contemporary Russia.

Questionnaire for critics

Elena Stishova
End of criticsism

Critic to critic is critic
Round table talk

Film press and film process.

Tatyana Moskvina
Stand still!
Review of Fyodor Bondarchuk's 9th COMPANY (Russia).

Natalya Sirivlya
Odyssey's homecoming
Review of Nikolai Dostal's KOLYA ROLLING STONE (Russia).

Irina Lyubarskaya
Orange peel
Review of Stanislav Govorukhin's MAN DOESNT LIVE BY BREAD ALONE (Russia).

Elena Plakhova
Nurse, with love
Review of Larisa Sadilova's NURSE WANTED (Russia).

Tatyana Iensen
Mummy's boy
Review of Andrei Kravchuk's THE ITALIAN (Russia).

Lydia Kuzmina
Twighlight
Review of Artyom Antonov's POLUMGLA (Russia).

Angelika Artyukh
Body of Carmen
Review of Marc Dornford-May's U-CARMEN e-KHAYELITSHA (South Africa).

Nina Tsyrkun
Asphyxia of criticism

Victoria Belopolskaya
Clinical life

Zara Abdullaeva
Table-talk

Personal rubrics.

Evgeny Gusyatinsky
Typical individual
Portrayal of Todd Solondz.

Todd Solondz:
«I live in the grey zone»
Interview by Evgeny Gusyatinsky.

Manifesto REAL CINEMA

Victoria Belopolskaya — Vitaly Mansky
Man without a camera
Conversation of a critic and a filmmaker on a «real cinema».

Elena Stishova
Karlovy Vary's choice
Karlovy Vary—2005.

Reality show: progressing of the genre
CANDIDATE on TNT channel.

Catherine Deneuve
In the shadow of my own shadow
Diary of the actress.

Robert Duchs
Repercussion
Excerpts from the book about Oscar Werner.

Graham Joyce
House of lost dreams
Novel.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

№ - 4572

15 АСП 2006

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

Тираж 1-го завода 3000 экз. **ISSN 0130-6405**

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 23.11.05. Подп. к печати 6.12.05
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 15,38
Заказ 5881. ГП «Московская типография №13», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2005

реалити-шоу

ДОМ 2

НОВЫЕ ПРАВИЛА
НОВЫЕ ГЕРОИ
НОВАЯ ЛЮБОВЬ

СЕГОДНЯ
21.00

ТНТ

WWW.DOM2.RU WAP.DOM2.RU

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, Д.КОММА, И.ЛЮБАРСКОЙ, С.МУРАТОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, А.СОКОЛЯНСКОГО, С.ТЫРКИНА, А.ФОМЕНКО, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Нашествие блокбастеров

В поисках смысла: новый патриотизм

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ВЕНЕЦИЯ-2005

«ГАРПАСТУМ» Алексея Германа-младшего

«ПУТЕВОДИТЕЛЬ» Александра Шапиро

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

ВАДИМ ЦАРЕВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Сан-Себастьян-2005

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ФЕДОР БОНДАРЧУК

ДЖИМ ДЖАРМУШ

ЖЮЛЬЕТТ БИНОШ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Медиаживопись

ТВ: легенды и мифы

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Кто заказал Параджанова?

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Владимир Кунин. СВОЛОЧЬ

Александр П. Тимофеевский. В ОДНОМ ИНТЕРЬЕРЕ

Наталья Репина. ПОДПИСКА О НЕВЫЕЗДЕ

Александр Гоноровский. СЛЕПОЕ КИНО

Питер Гринуэй. ЗОЛОТО